Ueber Calderon's Behandlung antiker Mythen.

Ein Beitrag zur Geschichte der Mythologie.

Wohl kein Zweig der Alterthumskunde hat auf die moderne Cultur einen so in die Augen fallenden Einfluß geübt wie die Mythologie, deren Maler und Bildhauer, Dichter und Redner der neueren Zeit sich stets auf gleiche Weise bemächtigt haben, sei es um durch die heitre Gefälligkeit ihrer lebensvollen Gestalten zu ergötzen, sei es um vermittelst ihrer unsinnliche Begriffe in die bequeme Münze gangbarer Allegorien umzuprägen. Eine Geschichte der Mythologie, die uns hoffentlich nicht immer fehlen wird, wird den Sinn und Geist, in welchem dies in den verschiedenen Jahrhunderten und unter den verschiedenen Nationen geschehen ist, schwerlich ganz außer Acht lassen können; am wenigsten aber wird sie an einer Erscheinung des allgemeinen Culturlebens vorübergehen dürfen, in welcher sich zum ersten Male ein Verständniß für große sonst unbeachtete Seiten des antiken Mythus zeigt, mag dieses auch in einer ganz andern Form als der der wissenschaftlichen Forschung sich darstellen. Als eine solche Erscheinung kann ein Theil der mythologischen Dramen des Pedro Calderon de la Barca bezeichnet werden, dem in dieser Hinsicht eine nähere Aufmerksamkeit zuzuwenden die Aufgabe der folgenden Blätter ist.

Zwar der äußere Anlaß, der den spanischen Dramatiker vermochte, neben so vielen und verschiedenartigen anderen auch mytho-

logische Stoffe zum Vorwurf seiner Dichtungen zu wählen, scheint nicht geeignet, ihn über den Kreis der Mythen gewöhnlicher Art und zumal über eine am Aeußerlichen haftende Auffassung der Mythologie hinauszuführen. Die bei Namenstagen, Vermählungen und ähnlichen feierlichen Gelegenheiten in der königlichen Familie Spaniens veranstalteten Hoffeste mußten unter Anderm durch prunkende dramatische Aufführungen verherrlicht werden, und der mit deren Einrichtung beauftragte Hofdichter ergriff am liebsten mythologische Gegenstände, weil diese am meisten Gelegenheit boten, reichen Pomp der Dekorationen und der Kostüme oder überraschende Effekte der Maschinerie anzubringen. Und so waltet denn freilich auch in einem Theile der hierher gehörigen Stücke Calderon's schlechterdings kein anderes Bestreben als das, die sinnliche Farbenpracht und die Wunderfülle der alten Fabelwelt auf das Mannigfaltigste auszubeuten, um damit Auge und Ohr der Zuschauer zu beschäftigen und zu reizen. Aber eine eigenthümliche Richtung in Calderon's Geiste ließ ihn sich dabei nicht immer beruhigen, sondern hier und da mit Vorliebe den feineren und verborgeneren Zügen des Mythus nachgehen: es ist die Aufmerksamkeit, welche er dem unterscheidenden Wesen der nichtchristlichen Religionsstufen überhaupt zuwandte. Der Dichter, dessen größter Vorzug bekanntermaßen nicht in der durchgeführten Individualisirung seiner Personen liegt, dem auch eine schärfere Zeichnung fremder Nationen nur in unvollkommenem Grade gelingt, zeigt einen eingehenden Sinn und eine nicht geringe Begabung für die Charakteristik von Religionen, die er in irgend einer Weise als Vorstufen des katholischen Christenthums betrachten und in denen er Keime und Ahnungen dessen auffinden kann, was für ihn die höchste und beglückendste Wahrheit ist. Was er so nicht allein dem Judenthum und dem Islam gegenüber gethan, sondern auch dem Sonnendienste der alten Peruaner gegenüber versucht hat, konnte er bei einer geistig so entwickelten und das poetische Verständniß so herausfordernden Religion, wie die der klassischen Völker des Alterthums ist, unmöglich unterlassen, und es gehören darum, trotz der äußeren Anknüpfung an jene pomphaften Hoffeste und der dadurch nöthig gewordenen Rücksichten, einige seiner auf mythologische Ge-

genstände bezüglichen Dramen zu den vollendetsten Hervorbringungen seines Geistes; einige andere zeigen, wenn sie auch in ihrer künstlerischen Durchführung unvollkommener sind, doch eine sehr liebevolle Vertiefung in Geist und Bedeutung der alten Götterfabel, wie sie in den wissenschaftlichen Darstellungen der Mythologie aus älterer Zeit nicht leicht angetroffen wird.

Wenn aber der Dichter, wie aus dem Gesagten hervorgeht, hauptsächlich durch seinen religionsgeschichtlichen Sinn auf eine lebendigere Erfassung des alten Heidenthums hingeführt wurde, so darf man erwarten, dieselbe nicht ganz außer Zusammenhang mit seinem sonstigen religiösen Standpunkte zu finden, wie es der Fall sein könnte, wenn ihm die Götterfabel lediglich als ein farbenreicher Schmuck oder als ein Namenlexicon von Allegorien gedient hätte. Freilich könnte es auf den ersten Blick scheinen, als ob seine eigentliche Betrachtungsweise des Heidenthums nur aus einigen seiner Heiligenkomödien zu erkennen sei, in denen die unmittelbare Entgegenstellung christlicher und heidnischer Dialektik natürlich nur zum Nachtheil des letzteren ausfallen kann *), und als ob man seine sonstige Behandlung des Mythus einzig als ein geistreiches Spiel anzusehen habe; allein das ist eben nur ein Schein, der sich durch einen Blick auf seine gesammte Auffassung und Behandlung der Religionen widerlegt. Allerdings wird man von dem streng kirchlichen Spanier nicht erwarten, daß er der Meinung des bedeutendsten mythologischen Schriftstellers vor seiner Zeit, des Natalis Comes, beigepflichtet hätte, der zwar seine christliche Gesinnung vielfältig betheuert, es aber mit italienischer Leichtigkeit der Denkweise doch eigentlich ganz in der Ordnung findet, daß man im Alterthume die dem thörichten Volke einmal unverständliche Wahrheit in das ansprechende Gewand der Fabel gehüllt habe. Aber auch der Standpunkt seines Zeitgenossen, des niederländischen Protestanten Gerardus Joannes Vossius, dessen Bücher de theologia gentili die mythische Religion der alten Völker in streng biblischem Sinne schlechterdings nur auf einen durch den bösen Geist bewirkten sträflichen Abfall zurückführen, war nicht der seinige. Denn theils liebt er es, wie schon berührt wurde, überhaupt, in den früheren

*) Wie *El magico prodigioso*, *El Josef de las mugeres.*

Religionen Keime der Wahrheit aufzusuchen und an das Licht zu stellen, was ihn schon an sich darauf leiten mußte, sie mit mehr Wärme zu betrachten, als jener Standpunkt zuläßt; theils scheint eine ächt castilische Feindseligkeit gegen das Judenthum bei ihm mitgewirkt zu haben, daß er dem Glauben der Heiden und besonders dem des klassischen Alterthums eine größere Neigung zuwandte. Dies ersieht man deutlich aus einem häufig wiederkehrenden Motive seiner Auto's, in welchen man, da sie unmittelbar dem kirchlichen Zwecke der Frohnleichnamsfeier dienten, ein willkürliches Abstreifen seines sonstigen religiösen Denkens am wenigsten voraussetzen kann. In einer nicht geringen Zahl derselben stellt er nämlich den Hebraismus und das bald im engeren, bald im weiteren Sinne gefaßte Heidenthum auf eine Weise in Gegensatz, daß im Vergleich zu dem höher begnadigten, aber willensverstockten Hebraismus auf das Heidenthum mit seiner unbefangenen Empfänglichkeit und seiner nach Wahrheit ringenden Philosophie das günstigere Licht fällt *). Am bezeichnendsten ist es, daß in einem von ihnen, *El arbol del mejor fruto*, der Baum mit der besten Frucht benannnt, das Naturgefühl der Heiden durch einen mystischen Baum, welcher vorbildlich das Kreuz bedeutet, wunderbar erregt und ahnungsvoll gestimmt wird, während die Juden in dieser Empfindung nur Götzendienst erblicken: diese Stelle ist auch in das bekanntere Schauspiel die Seherin des Morgens übergegangen **), in dem Calderon den Inhalt jenes Auto in völlig dramatischer Form weiter ausgeführt hat. Einige Frohnleichnamsstücke haben sogar unmittelbar antike Mythen zum Gegenstande, denen sie eine allegorische Umdeutung auf christliche Dogmen geben ***), und in so seltsamer Art dies auch zuweilen geschieht, so bekunden sie doch deutlich die Tendenz des Dichters, auch in der Religion der Griechen und Römer

*) So besonders in *A Dios por razon de estado, Llamados y escogidos, La viña del Señor, El tesoro escondido.*

**) S. *La Sibila del Oriente* Bd. III, S. 210 K; Bd. IV, S. 206 H. (Ich bemerke, daß hier wie im Folgenden allemal das mit K bezeichnete Citat Band und Seitenzahl der Keil'schen Ausgabe, das mit H bezeichnete Band und Seitenzahl der Ausgabe von Hartzenbusch angiebt.)

***) So *Psiquis y Cupido, El verdadero Dios Pan, Andromeda y Perseo.*

und gerade in dieser mit Vorliebe Keime des Christenthums aufzusuchen und zu betonen. Zeigt sich dieser somit von einem bequemen Sich-gefallenlassen des poetischen Schimmers jener Religion wie von einer ungemilderten Verwerfung derselben gleich weit entfernt, so macht ihn das den extremen Standpunkten der beiden oben genannten Mythologen gegenüber für die geschichtliche Betrachtung gerade auch da besonders beachtenswerth, wo er den heidnischen Mythus um seiner selbst willen behandelt, in seinen mythologischen Dramen. Und wie er dort, wo er ganz auf kirchlichem Boden steht, das Heidenthum verhältnißmäßig glimpflich behandelt, wie er auch in den erwähnten Heiligenkomödien, in denen dasselbe bekämpft wird, dem in ihm vorhandenen Streben nach Wahrheit jede Gerechtigkeit widerfahren läßt, so läßt er umgekehrt da, wo seine Dichtungen auf der Grundlage des Mythus selbst sich bewegen, es nicht an Winken fehlen, welche auf die Schwäche dieser Grundlage hinzuweisen bestimmt sind. Dabei ist es von keiner Erheblichkeit, daß einmal bei ihm Diana in dem Bewußtsein ihrer höheren Reinheit sich verächtlich über die Lüsternheit des Götterkönigs äußert, dem es schwer fallen werde, schlecht zu handeln und gut zu richten*), denn das lag auch auf dem Standpunkte des Alterthums sehr nahe und dient hier durchaus nur zur schärferen Charakteristik der strengen und stolzen Göttin: ehr ist schon das in die Wagschale zu legen, daß an einer anderen Stelle Apollo, der sich von Jupiter wegen der ihm zu Theil gewordenen ausgedehnten Verehrung beneidet sieht, dabei die allgemein gewandte Bemerkung fallen läßt, es sei nicht wunderbar, daß Götter, welche der Liebespein ausgesetzt seien, auch vom Neide gequält würden **). Ganz besonders aber ist das hierher zu rechnen, daß auch sonst in Calderon's mythologischen Dramen wiederholt Anspielungen auf den Neid der Götter als die Quelle ihrer Beschränktheit vorkommen ***), Anspielungen, welche begreiflicher Weise Personen in

*) *Zelos aun del aire matan* III, 693 K; III, 480 H. Que en Iupiter aun no es facil Obrar mal y juzgar bien.

**) *Apolo y Climene* II, 535 K; IV, 170 H. Que no es mucho en Dioses, dados A amorosas inquietudes, Si hay lascivia que los aje, Que haya envidia que los frustre.

***) Z. B. *La estatua de Prometeo* III, 329 K; III, 707 H. Que Deidad, que tiene envidia ¿ Porqué no tiendrá ignorancia? — *Ni Amor*

den Mund gelegt sind, die damit eine Vernachlässigung der Götter zu beschönigen suchen, analog der im Alterthume selbst so häufigen Berufung auf die Vergehen der Götter zur Entschuldigung der menschlichen. Vielleicht wurde der Dichter auf jene Vorstellung dadurch hingeführt, daß die Spanier, nach manchen Anzeichen zu schließen, mehr als andre Nationen mit Pindar bekannt und vertraut geworden sind, dessen feierlich erhabener Ton ihnen wohl vorzugsweise zusagte. Für uns ist es jedenfalls von Wichtigkeit, daß Calderon damit eine Seite der antiken Religionsanschauung beachtet und fast in den Mittelpunkt stellt, welche erst die neuere Zeit ganz an das Licht gezogen hat, und über welche man in den älteren Compendien der Mythologie vergeblich Auskunft suchen würde. Wie sich in den besprochenen Fällen der Dichter der innerhalb des alten Glaubens selbst Unfrommen und Abfallenden bedient, um durch ihren Mund seine persönliche Meinung über die Götter auszudrücken, so benutzt er ein andermal, um seine eigene Kritik der Orakel anzudeuten, die scherzhafte Rede eines Tölpels. In einem Drama, welches den Mythus von Perseus zum Gegenstande hat und Schicksale der Andromeda und des Perseus *(Fortunas de Andromeda y Perseo)* benannt ist, beklagt sich Bato, der die Rolle des in keinem spanischen Stücke fehlenden Spaßmachers, des Gracioso, vertritt, in seinem bäurischen Dialekt über die Götter, welche zu den Menschen in ihren Orakeln immer durch Umschweife redeten, so daß Niemand sie verstehen könne *): ohne Zweifel klingt darin des Dichters eigene Ansicht über die verhüllende Unbestimmtheit der Orakel durch. Weniger hat man vielleicht ein Recht, in der eigenthümlichen Galanterie, mit welcher in demselben Stücke Perseus der ihm erscheinenden Pallas gegenübertritt und in der dabei fallenden halbspöttischen Bemerkung über weibliche Gottheiten, daß sie immer nicht aufhörten Weiber zu sein **), einen absichtlichen Tadel der alten

se libra de amor II, 119 K; III, 660 H. Diosa, que ha tenido envidia, No es Diosa.

*) III, 230 K; II, 640 H. Yo no entiendo aquestos Dioses, Que andan siempre con mosotros En oraculos, habrando Allá por sus cercunloquios, Que nadie hay que los entienda.

**) III, 238 K; II, 647 H. Mugeres, que son deidades, No dejan de ser mugeres.

Religion wegen der Geschlechtsverschiedenheit ihrer Götter zu suchen; vielmehr wirkt hier wohl nur die conventionelle Gewohnheit der Spanier, wo es angeht galante Redensarten anzubringen, mit der bei Calderon hier und da hervortretenden Neigung zu einem ironischen Verhalten gegen seinen Stoff zusammen. Gerade in mythologischen Dramen wurde er noch einige Male, und zwar noch viel entschiedener und durchgehender als hier, zu einem derartigen ironischen Verhalten durch Unlust an den ihm gewordenen Aufgaben geführt *), wie sie die verpflichtende Stellung eines Hofdichters begreiflicher Weise leicht mit sich brachte: aber so sehr man auch hierauf bei seiner poetischen Beurtheilung Rücksicht nehmen muß, so gewinnt man doch daraus kein Moment, das auf seine Auffassung der antiken Mythologie ein Licht werfen könnte. Um diese kennen zu lernen hat man sich vielmehr wesentlich an solche Schauspiele unsres Dichters zu halten, in welchen er den alten Mythus mit Liebe behandelt, nicht an einzelne Aeußerungen einer entgegengesetzten Stimmung und an einzelne matte Produkte, in denen er sich deutlich merken läßt, daß er nur mit Selbstüberwindung arbeitet.

Wenn wir aber jene als eine für die Geschichte der Mythologie höchst bedeutende Erscheinung bezeichnen, so ist natürlicher Weise damit durchaus nur das poetische Verständniß derselben, nicht aber ihre gelehrte Kenntniß gemeint. Daß Calderon den Quellen der alten Mythologie ein sehr ausgedehntes selbstständiges Studium gewidmet habe, ist kaum zu glauben, wenigstens findet sich von ihm nicht leicht eine Notiz benutzt, die er nicht entweder aus den allergangbarsten alten Schriftstellern, wie dem Ovid, oder aus den bekanntesten der zu seiner Zeit vorhandenen mythologischen Werke hätte schöpfen können. Ja, mit derselben Absichtlichkeit, mit der er den geschichtlichen und geographischen Thatsachen gegenüber zuweilen von der quidlibet audendi potestas der Dichter Gebrauch macht und im alten Rom von Mönchen reden oder die Donau zwischen Schweden und Rußland fließen läßt, weicht er auch im Mythologischen hier und da von der allgemein bezeugten Tradition ab und

*) So namentlich in *Los tres mayores prodigios*, *Fieras afemina amor*, *Fineza contra fineza.*

macht z. B. Minerva zur Tochter des Jupiter und der Latona*) oder läßt den Jupiter bei der Theilung des Alls mit seinen Brüdern auch seinen Vater Saturn bedenken **). Natürlich ist das nicht Unkunde, sondern bewußte Vernachlässigung einer für den poetischen Zweck gleichgültigen Genauigkeit, aber es zeigt immerhin, daß er die Ueberlieferung mit einem anderen Auge als mit dem des eigentlichen Forschers ansah; es war ein künstlerisches Auge, das in den oft zusammenhangslosen und verworrenen Notizen der ihm bekannten Mythologen lebensvolle Gestalten zu schauen vermochte. Selbst die Zahl dieser Mythologen ist wohl eine beschränkte gewesen, denn es ist nicht einmal wahrscheinlich, daß er das oben erwähnte Werk des Gerardus Joannes Vossius de theologia gentili et physiologia christiana, das zuerst im Jahre 1642 an das Licht trat, für seine Zwecke benutzt hat. Chronologisch genommen freilich wäre eine solche Benutzung sehr wohl möglich, da bekanntlich die bis zum 81sten sich ausdehnenden Lebensjahre des spanischen Dichters mit den gleichbenannten Jahren des siebenzehnten Jahrhunderts zusammenfallen und da die Mehrzahl seiner mythologischen Dramen in dem späteren Theile seines Lebens, also nach 1642, entstanden ist; allein abgesehen von der theologischen Grundtendenz des Vossius konnte ihn der in dessen Mythenerklärungen sehr vorherrschende Euemerismus schwerlich anziehen, und in der That findet sich bei Calderon durchaus nichts, was auf Vossius als nächste Quelle hinwiese. Dagegen lassen sich da, wo er nicht dem Ovid nachgeht, die Elemente seiner Mythenkenntniß fast durchweg auf die Werke der drei italienischen Mythologen zurückführen, welche schon vor seiner Zeit allgemeines Ansehen erlangt hatten, des Joannes Boccatius, dessen fünfzehn Bücher de genealogia deorum seit dem Jahre 1472 durch den Druck verbreitet waren, des Lilius Gregorius Gyraldus, dessen siebenzehn syntagmata de deis gentium zuerst 1548 erschienen, und des Natalis Comes, dessen bekanntes Werk seit seiner ersten Herausgabe im Jahre 1568 häufig wieder aufgelegt wurde und dadurch hinreichend seine ausgedehnte Geltung bekundet. Von diesen

*) *La estatua de Prometeo* III, 326 K; III, 704 H.
**) *Apolo y Climene* II, 534 K; IV, 170 H.

zeigt sich Boccatius nicht ohne Sinn für das Phantasievolle der Mythen und erzählt in Folge dessen das rein Faktische derselben nicht selten mit großer Anschaulichkeit, darüber hinaus aber läßt er diesen Sinn vor lauter seltsamen allegorischen Deutungsversuchen gar nicht zu Worte kommen; Gyraldus giebt nichts als eine langweilige Anhäufung zusammenhangsloser Notizen (daher er seine Bücher bezeichnend syntagmata nennt); Natalis Comes behandelt die Mythologie mit großer Gelehrsamkeit unter einer Mannigfaltigkeit von Gesichtspunkten, die dem Reichthum und der Beweglichkeit seines Geistes alle Ehre macht, wenn auch weniger der Folgerichtigkeit und Bestimmtheit seines Denkens, aber seine Darstellung leidet an einer massenhaften Fülle des Stoffes, unter der das Leben der Sagen und die Gestalten der Götter und Helden erdrückt und erstickt werden. Keiner konnte, wie man auch sonst über seine rein wissenschaftliche Bedeutung urtheilen möge, gerade in den Punkten, die nicht innerhalb des allgemein verbreiteten Mythenbewußtseins lagen, dem Dichter mehr bieten, als ein rohes Material, das der Formung und des belebenden Hauches erst wartete.

Und gerade an zwei Gegenständen, welche schwerlich in der Litteratur oder der darstellenden Kunst vor ihm schon ein eingehendes Verständniß gefunden hatten, hat sich Calderon als formender und belebender Künstler dem ihm von den Mythologen überlieferten Stoffe gegenüber bewährt: es sind dies die Gestalt der Diana und die Prometheussage. Daß die letztere nur von einem auf die geistigen Bezüge der alten Fabel achtsamen Sinne hervorgezogen und mit Liebe behandelt werden konnte, wird Niemand bestreiten; aber daß auch eine lebensvoll kräftige Darstellung der Diana als etwas Eigenthümliches und auf besonderer Vertiefung Beruhendes bezeichnet wird, kann auf den ersten Blick befremden. Ist ja doch die Göttin der Jagd und der Keuschheit von jeher eine der bekanntesten und beliebtesten Figuren des griechischen Olymps gewesen, welche für die klassisch gefärbte Rhetorik früherer Jahrhunderte die in ihr verkörperten Begriffe eben so allgemein verständlich ausdrückte wie die Liebesgöttin oder die Göttin der Weisheit, und hatte doch Jedermann von ihr ein nicht weniger sinnlich fertiges Bild als von die-

sen. Allein man darf nicht vergessen, daß jene leicht geschürzte Jägerin von anmuthiger Sprödigkeit, welche Poesie und Kunst der Alten dem allgemeinen Bewußtsein der Neueren überliefert und mit festen Zügen eingeprägt haben, nicht ganz die Artemis ist, wie sie unberührt durch das Bedürfniß plastischer Abrundung wenigstens in vielen Theilen Griechenlands dem Religionsgefühl gegenwärtig war, und gerade diese verborgenere und minder greifbare Seite der Göttin ist von Calderon aufgefaßt und in einer Weise poetisch dargestellt worden, wie es außerdem wohl in neuerer Zeit nicht geschehen ist. Die Gottheit, die häufiger als jede andere Vernachlässigungen ihres Dienstes mit unerbittlicher Strenge ahndet *), die beleidigt Wahnsinn und plötzlichen Tod spendet, die in ihrem Waldesdickicht von Niemand ungestraft belauscht wird, bietet ein charaktervolles Bild, dessen Vorstellung mit den blutigen Diensten der Artemis Taurica und der Artemis Orthia sich wohl vereinigen läßt. Die Züge dieses Bildes, in welchem die finstere Seite nicht bloß der ergänzende Gegensatz der freundlichen ist wie bei andern Naturgottheiten, eines Bildes, in welchem sich alle geheimen Schauer der wilden Einsamkeit des Waldgebirgs für den empfänglichen Sinn des Griechen vereinigten, sind durch die Verähnlichung mit Apollo, aus welcher jene gefällig heitre Jägerin hervorgegangen ist, zwar verdunkelt, aber keineswegs verwischt worden, denn sie liegen in manchen Andeutungen der alten Dichter noch klar genug vor. Allerdings giebt auch Calderon keineswegs immer, wo er die Göttin Diana einführt, ihr gleich volle und gesättigte Farben. In einer Anzahl seiner mythologischen Dramen braucht er vielmehr den Gegensatz zwischen Diana als der Göttin unbedingter Enthaltsamkeit und Venus als der Göttin des Liebesgenusses, der dem Hippolytus des Euripides zu Grunde liegt, in einförmig wiederkehrender Weise als Motiv, ohne in beiden Gestalten etwas Anderes zur Darstellung zu bringen als jene abstrakten Begriffe. Und während bei Euripides das von Artemis

*) Man denke an Oeneus, an Agamemnon und besonders an die Andeutung des Chores bei Soph. Ai. 176, 177, dem es als die nächstliegende Erklärung von Aias Wahnsinn erscheint, daß Artemis durch ihn bei irgend einer Gelegenheit gereizt sein und sich an ihm gerächt haben könne.

vertretene Princip durch die am Schlusse Statt findende Verklärung des Hippolytus, dessen Waldleben und einsame Neigungen ohnedies die tieferen Seiten seiner Beschützerin durchfühlen lassen, eine religiöse Berechtigung erhält, ist in Calderon's Stücken der erwähnten Art die arme Göttin der Keuschheit bloß dazu da, um sich von der allgewaltigen Göttin der Liebe besiegen zu lassen. Dies ist der Grundgedanke, den er verschieden modificirt in *Apolo y Climene*, in *Amado y aborrecido* und in *Fineza contra fineza* durchgeführt hat *). Einmal jedoch erhebt er sich über die dürre Behandlung der beiden Göttinnen als Allegorien, indem er der Diana eine höhere Bedeutung giebt und ihr Wesen tiefer faßt: es geschieht dies in einem der lebensvollsten nicht bloß seiner mythologischen Dramen, sondern seiner Dramen überhaupt, welches den Titel führt: *Zelos aun del aire matan*, Eifersucht selbst auf die Luft tödtet. Bei seiner für uns überraschenden Behandlung der Diana in dem genannten Werke kam ihm hauptsächlich die von der heute üblichen sehr verschiedene Art zu Statten, in welcher diese Göttin in der wissenschaftlichen Mythologie jener Tage zur Darstellung kam. Während die jetzige Wissenschaft die Schwester des Apollo gegen die Artemis der alten besonders peloponnesischen Naturdienste sowohl als gegen die Hekate mit einer Sorgfalt zu begrenzen sucht, über welche die finster schreckende Seite der Göttin fast in Vergessenheit geräth, spielt bei den alten italienischen Mythologen eben so wie bei Vossius die Einerleiheit der Diana mit der Hekate und der Luna die größte Rolle. Dazu trug es wohl wesentlich bei, daß diese Schriftsteller die Notizen, die sie zusammentrugen, so wie überhaupt ihre ganze mythologische Anschauung viel mehr den Römern als den Griechen entnahmen, und daß bei den römischen Dichtern Diana wiederholt

*) Hierbei bringt er einmal einen Zug an, der fast wie eine Verspottung gelehrter Mythendeutung aussieht. Die italienischen Mythologen, welche ihm als Quellen dienten, führen aus verschiedenen alten Schriftstellern die Deutung der Endymionfabel an, wonach Endymion ein gelehrter Astrolog gewesen, der zuerst eine Mondfinsterniß berechnet habe. Diese Erklärung legt Calderon in *Fineza contra fineza* II, 561 K; IV, 263 H einer Anhängerin der Diana in den Mund, welche die von ihr verehrte Göttin damit gegen die schadenfrohen Vorwürfe ihrer Gegner, daß sie sich selbst der Liebe ergeben habe, zu rechtfertigen sucht, aber mit schlechtem Erfolge.

mit jenen andern Gestalten identificirt wird. Aber während jene Männer hierin nur ein Problem sahen, dessen Lösung sie auf verschiedenartigen Wegen versuchten, ohne daß sich ihnen die mannigfaltigen Züge der Göttin zu einem Ganzen ordneten, hat Calderon daraus in dem erwähnten Stücke eine Gestalt von mächtiger Wirkung geschaffen, welche, obwohl in Einzelnem durch den Synkretismus der römischen Vorstellungen gefärbt, doch in ihrem Grundcharakter auch der Stimmung des griechischen Artemiscultus in lebendigster Weise entspricht.

Der Stoff des Drama's ist die Fabel von Cephalus und Prokris, erweitert durch Hinzunahme des nur anders motivirten Hauptfaktums der Geschichte des Herostratus. Alles vereinigt sich hier, um die vielfach verletzte Göttin zur Wuth zu entflammen und so jene herbe Strenge, jene leidenschaftliche Reizbarkeit, jene Furchtbarkeit in der Verfolgung ihrer Beleidiger zur Erscheinung zu bringen, welche zu den Grundzügen ihres Wesens gehören. Venus rettet eine der Nymphen Diana's, Aura, welche sich der Liebe ergeben hatte, vor der grausamen Strafe ihrer Herrin, indem sie dieselbe in Luft auflöst: darauf stört Aura ein Fest der Diana, indem sie, in der Höhe erscheinend, den zu Ehren der Göttin angestimmten Gesang durch Gesang der Liebe unterbricht: endlich zündet Herostratus, der als Aura's Liebhaber dargestellt ist, aus Rache über den Verlust seiner Geliebten Diana's Tempel an. Ja, unter den Trümmern des brennenden Tempels läßt sich sogar Prokris, die bevorzugte unter ihren Nymphen, durch die Bitten des schönen Jägers Cephalus, der sie aus den Flammen gerettet, erweichen und schenkt seiner Liebe Gehör. Da enthüllt die Göttin, von allen Seiten gekränkt und verlassen, ihre ganze Furchtbarkeit. Schon vor dem Brande beschließt sie, weil sie sich von Aura und durch sie von Venus verhöhnt sieht, in einem letzten Versuche den Schutz des Götterkönigs anzurufen, obwohl sie an dem Erfolge zweifelt, da alle Götter der Oberwelt selbst von den Banden der Liebesgöttin umstrickt sind, und deutet an, daß sie, wenn auch dieses fehlschlage, noch ein äußerstes Mittel habe, die Benutzung ihrer Gewalt über die Unterwelt. Dabei spricht sie jene Dreiheit ihres Wesens aus, auf deren Berücksichtigung der

Dichter durch seine Quellen geführt wurde. Sie sagt *): „Bin ich nicht die zweite Tochter des Jupiter? Bin ich nicht die, welche die Menschen, da mein Reich ein dreifaches ist, mit dreifachem Antlitz, bald günstig, bald feindselig regieren sehen, als Diana in dem grünen Walde, als Luna an dem azurnen Himmel und als Proserpina in der schwarzen Tiefe? Und, um von der Gottheit zu schweigen, bin ich nicht die, welche vom Monde aus die Höhe der Berge beherrscht, deren giftige Pflanzen man verpestet alle die Wunder thun sieht, die dem Menschen das Sein umwandeln? Denn als die Mutter der Furcht und des Schreckens wechsle ich ihre Erscheinung, indem ich dem Menschen ebenso das Antlitz verdunkle wie dem ganzen Tage die Farbe." Und wirklich muß sie, da sie bei den oberen Göttern keinen Beistand findet, ihre nächtliche Seite hervortreten lassen und die Mächte der dunklen Tiefe heraufbeschwö-

*) III, 693 K; III, 479 H. ¿ No soy la que con tres rostros, Siendo mis imperios tres, Diana en la verde selva, Luna en el azul dosel Y Proserpina en el negro Centro, los mortales ven Tal vez presidir opuesta Y favorable tal vez? Y dejando la deidad Aparte, ¿ no soy la que De los montes de la luna Predomina la altivez, Cuyas venenosas plantas, Inficionadas, hacer Prodigios se miran, cuantos Al hombre mudan el ser? Pues, madre de horror y miedo, Les trueco el semblante, bien Empañandole á él la faz, Como á todo el dia la tez. Der Name Hekate ist in diesen Versen nicht genannt, offenbar weil durch Anführung desselben der Eindruck der dreifach erscheinenden Göttin geschwächt werden würde, nebenbei vielleicht auch, weil er Calderon's Zuschauern wohl unbekannter und unverständlicher war. Da Natalis Comes, dem er hierin vorzugsweise gefolgt ist, Hekate als die eigentliche Unterweltgöttin behandelt und in der Proserpina mehr die von dieser getrennte Göttin des Getreidesegens sieht, so hat der Dichter im Grunde nur den allgemeiner bekannten Namen statt des weniger bekannten gesetzt, wie man auch darin den Einfluß des genannten Mythologen bei ihm bemerkt, daß er die Herrschaft der Diana über die Zauberkräfte der Natur an ihre Bedeutung als Mondgöttin, nicht an die als Unterweltgöttin anknüpft. Denn Natalis Comes handelt von dieser Zaubergewalt l. III, c. 17 in dem Abschnitte von der Luna (deren Identität mit der Diana er unmittelbar darauf in den Anfangsworten von c. 18 ausspricht: Cum eadem Luna sit, et Hecate et Diana), indem er sie so erklärt: Credita est plurimum conferre veneficiis, quoniam multae sunt admirabiles planetarum vires certo quodam ordine collocatorum. Boccatius und Gyraldus äußern sich über die Identität jener drei Gestalten nicht mit solcher Ausführlichkeit, besprechen sie aber gleichfalls, ebenso wie auch Vossius. Uebrigens kommt Calderon auf die Dreiheit der Diana auch in dem Auto *El verdadero Dios Pan* zurück, in welchem er ihr eine christlich allegorisirende Deutung giebt.

ren, um mit ihrer Hülfe an ihren Feinden Rache zu nehmen. Zu Anfang des dritten Aktes erscheint sie in schauerlicher Einöde, umgeben von den grausen Gestalten der Furien, die ihr dienen, und ertheilt diesem Auftrag, wie ihre Feinde zu strafen seien. Herostratus soll, durch Zauber in ein Waldwesen verwandelt, die Gemeinschaft der Menschen zu fliehen gezwungen sein; in Prokris soll die quälende Glut der Eifersucht entzündet, dem Cephalus mit betäubender Gewalt der Sinn verwirrt werden, daß er statt des Wildes die Geliebte mit dem Wurfspieß treffe. Der übrige Theil des dritten Aktes enthält die Erfüllung dieser Befehle und damit die Verherrlichung der Diana; denn wenn auch die Furien als ihre Werkzeuge auftreten, so handeln sie doch nicht allein als Vollstreckerinnen ihres Willens, sondern es ist zugleich überall fühlbar, wie sie eigentlich der personificirende Ausdruck der im Innern der Betroffenen selbst thätigen Sinnesverwirrung sind, welche die strafende Macht Diana's bewirkt. Durch ihre sinnverwirrende Gewalt also läßt der Dichter die Göttin ihre Rache üben: durch sie wird Herostratus von quälendem Entsetzen vor sich selbst umgetrieben, daß er die Gemeinschaft der Menschen flieht und zuletzt selbst die Spuren menschlichen Aussehens verliert; durch sie wird in Prokris die verzehrende Eifersucht entflammt; durch sie entsteht in Cephalus eine Betäubung, welche ihn die Geliebte als ein Wild ansehen und tödten läßt. Daß die Handlung dabei zum größten Theile in die Einsamkeit des Waldgebirges verlegt wird, erhöht in der dramatischen Wirkung noch den Eindruck der geisterhaft unheimlichen Gewalt der Diana, welche nur darin ein Gegengewicht findet, daß auf Veranlassung der Venus am Schlusse die Opfer ihrer Rache verklärt werden, indem ähnlich wie früher Aura auch Cephalus in Luft, d. h. in den Wind Zephyr sich verwandelt und Prokris ihren Platz an dem Sternenhimmel erhält. Und so entschieden auch der Dichter die Vorstellungen der Luna, der Proserpina und der Hekate in die Gestalt der Diana aufnimmt, so fühlt man doch deutlich, wie das eigenthümliche Wesen dieser Göttin dabei durchweg das Bestimmende ist und wie die Ausdehnung ihrer Attribute, welche er der gelehrten Mythologie entlehnt, ihm nur dazu dient, ihre Machtsphäre um so wei-

ter und dadurch die Gestalt selbst um so gewichtiger und lebensvoller erscheinen zu lassen.

Wenn es hier eine verhältnißmäßig schwer verständliche Göttergestalt und eine eigenthümliche religiöse Stimmung des Alterthums ist, welche Calderon mit poetischem Sinn wiedergegeben hat, so hat er ein andermal einen der tiefsinnigsten aller griechischen Mythen behandelt, der ohne ernsteres Eingehen auf seine bedeutsamen Züge für die Dichtung gar nicht hätte fruchtbar gemacht werden können, die Prometheusfabel. Das Drama, in welchem dieses geschieht, *La estatua de Prometeo*, die Statue des Prometheus, ist ein Produkt seines höheren Alters, welches von künstlerischer Vollendung weit entfernt ist, aber ein eigenthümliches Interesse durch die Art erweckt, wie der Dichter eine Fülle feiner und entlegener mythischer Züge darein verwebt hat. Die Kenntniß derselben konnte er ohne Schwierigkeit aus den italienischen Mythologen schöpfen, aber sein Verdienst erkennt man, wenn man darauf achtet, wie sie bei diesen nicht bloß ohne jeden Zusammenhang, sondern auch ohne jede Beleuchtung in der Form von bloßen Notizen auftreten, während Calderon sie zu einem Ganzen vereinigt hat, das zwar in dieser Gestalt keiner Darstellung eines alten Dichters entspricht, jedoch aus den ihm bekannten Elementen höchst geistvoll combinirt ist. Und zwar hat er zum Mittelpunkte des Drama's, um welchen jene Einzelnheiten der Ueberlieferung sich ordnen, eine der sinnvollsten Versionen der alten Sage gewählt. Es macht nämlich der Feuerraub mit seinen Folgen die wesentliche Handlung des Stückes aus, merkwürdiger Weise aber behandelt der Dichter diesen unter demselben Gesichtspunkte, welchen der Scharfsinn eines neueren Forschers der Sappho zugewiesen hat. Preller sagt in dem Aufsatze: „die Vorstellungen der Alten von dem Ursprung und den ältesten Schicksalen des Menschengeschlechts" (Philologus 1852 S. 57): „Eine schöne Dichtung begegnet uns gleich bei der Sappho, so weit deren Meinung aus Serv. Virg. Ecl. VI, 42 mit Sicherheit abgeleitet werden kann. Prometheus hat die Menschen erschaffen, und ersteigt darauf, von Athena unterstützt, den Himmel, erlangt dort adhibita facula ad rotam solis das Feuer und theilt dieses den Menschen mit; wobei dieses, wenn

Prometheus in dieser Dichtung wirklich, schon Demiurg war, nicht bloß als Culturelement gedacht sein kann, sondern auch als Princip der Beseelung, wie es in dieser Bedeutung auch sonst vorkommt, als Sonnenfeuer namentlich in dem attischen Mythus von den Tritopatoren. Die Mischung des Leibes ist aber ganz so zu denken, wie der gewöhnliche Töpfer zu arbeiten pflegte und wie Hephästos bei Hesiod die Pandora bildet, γαῖαν ὕδει φύρων (O. D. 61), daher auch bei Aristophanes Vögel V. 686 die Menschen πλάσματα πηλοῦ genannt werden." Es wird unseren Mythologen überraschend sein zu sehen, wie der Spanier sich mit der größten Dichterin des Alterthums begegnet, indem auch er das vom Himmel geholte Feuer nicht etwa als ein nützliches Hülfsmittel menschlicher Beschäftigungen, sondern als die den Menschen belebende Kraft behandelt, welche den Thon beseelt, obgleich Niemand glauben wird, daß er auf diesen schönen Griff durch eine gelehrte Combination geführt wurde. Vielmehr hatte er für die Auffassung des Mythus, welche bei dem Erklärer Virgil's nur zwischen den Zeilen zu lesen ist und sich nach dessen Andeutung als die der Sappho ergiebt *), einen unmittelbaren Anhaltspunkt. Sie wird von einem Schriftsteller des 6ten Jahrhunderts n. Chr., der dabei freilich die Analogie christlicher Ansichten im Auge hatte, aber das Thatsächliche seiner Darstellung doch jedenfalls aus älteren Quellen schöpfte, von Fulgentius, ausdrücklich mitgetheilt **) und ist von ihm auf Calderon's nächsten Gewährsmann übergegangen. Fulgentius sagt l. II, c. 9 seiner Mythologica: Prometheum aiunt hominem ex luto finxisse,

*) Die Worte des Servius lauten vollständig: Prometheus post factos a se homines dicitur auxilio Minervae caelum ascendisse, et adhibita facula ad rotam Solis ignem furatus, quem hominibus indicavit. Ob quam causam irati dii duo mala immiserunt terris, febres (sollte das nicht aus feminas verderbt sein?) et morbos: sicut et Sappho et Hesiodus memorant. Da von dem hierin Erzählten nur das Faktum des Feuerraubes und seine Bestrafung bei Hesiod vorkommen, so liegt es nahe, daß die näheren Umstände desselben und ihr Zusammenhang mit der Menschenbildung einem Gedichte der Sappho entnommen waren (vgl. Welcker Aesch. Tril. S. 71, Anm.): die Art dieses Zusammenhanges jedoch läßt sich danach zwar mit vieler Wahrscheinlichkeit vermuthen, liegt aber nicht ausgesprochen vor.

**) Uebrigens berührt auch Claudian de IV cons. Honorii v. 230 dieselbe Betrachtungsweise des Feuerraubes.

quem quidem inanimatum atque insensibilem fecerat. Cuius opus Minerva mirata, spopondit ei, ut, si quid vellet de coelestibus donis, ad suum opus adiuvandum inquireret. Ille nihil se scire ait, quae bona in coelestibus haberentur: sed si fieri posset, se usque ad superos elevaret: atque exinde, si quid suae figulinae congruum cerneret, melius in re oculatus arbiter praesumpsisset. Illa inter ora septemplicis clypei sublatum coelo opificem detulit. Dumque videret omnia coelestia flammatis animata vegetare vaporibus, clam ferulam Phoebiacis adplicans rotis, ignem furatus est: *quem pectusculo hominis adplicans*, animatum reddit corpus. Itaque ligatum eum ferunt vulturi iecur perenne praebentem. Und zum Schlusse des Kapitels heißt es von Prometheus: Denique Pandoram dicitur formasse: Pandora enim Graece omnium munus dicitur, quod anima munus sit omnium generale. Neben der daraus sich ergebenden Auffassung des Feuerraubes sind die letzten Worte von Bedeutung, denn sie beweisen, daß irgendwo und irgendwie auch die Bildung der Pandora dem Prometheus zugeschrieben wurde, und liefern somit einen neuen Beleg für die Verwandtschaft oder vielmehr für die ursprüngliche Identität des Prometheus mit dem Hephästos *). Derjenige italienische Mythologe aber, der dem Calderon als unmittelbare Quelle gedient hat, Joannes Boccatius, zieht diese beiden hier als eigenthümlich aus Fulgentius Bericht herausgehobenen Seiten in eins zusammen, indem er den von Prometheus geformten und durch das Feuer belebten Menschen schlechtweg Pandora nennt, ohne von sonstiger Menschenbildung etwas zu erwähnen: im Uebrigen folgt er seinem alten Gewährsmanne fast wörtlich. Es heißt bei ihm de genealogia deorum l. IV, c. 44: Sane his a Servio et Fulgentio supperadditur fabula. Dicunt enim cum Prometheus ex luto finxisset hominem inanimatum, miratam eius eximium

*) Auf eine solche Gestalt des Mythus spielen, wie Preller (a. a. O. S. 51) mit Recht bemerkt, ohne Zweifel auch die Verse Menander's (fr. 6 Meineke) an, in denen es dem Prometheus zum schweren Vorwurf gemacht wird, daß er die Weiber erschaffen habe, und die zu bedeutungslos wären, wenn der Komiker die Erschaffung der Weiber bloß als einen Theil der Menschenbildung überhaupt betrachtete.

opus Minervam, eique spopondisse quicquid ex coelestibus bonis vellet in perfectionem operis sui. Qui cum respondisset se nescire, nisi videret quae apud superos sibi essent utilia, ab ea elevatus in caelum est, ubi cum cerneret caelestia omnia flammis animata, ut suo etiam operi flammam immitteret, clam ferulam rotis Phoebi applicuit, et ea accensa ignem furatus reportavit in terras, et pectusculo ficti hominis applicuit, et sic animatum reddidit, eumque Pandoram vocavit. Quamobrem irati dii eum per Mercurium Caucaso alligari fecerunt, et vulturi, seu aquilae iecur eius vel cor dilaniandum perpetuo dederunt. Diese Darstellung hat der Spanier als Grundlage seiner Dichtung benutzt, dabei aber noch einige andere Züge des Prometheusmythus aufgenommen, welche den Notizen theils des Boccatius, theils des Gyraldus, theils des Natalis Comes entlehnt sind und sämmtlich auf der Auffassung des Prometheus als eines Vertreters des idealen Strebens der Menschheit beruhen. Damit sich jedoch diese Züge in ihrem Verhältniß zu dem Grundgedanken bequem übersehen lassen, wird es am Platze sein, den Gang des Stückes in kurzem Ueberblicke hier mitzutheilen.

Im Anfang des ersten Aktes tritt Prometheus aus einer einsamen Höhle, in welcher er lange verborgen gelebt hat, hervor und zeigt den Bewohnern des Kaukasus eine von ihm verfertigte Bildsäule der Minerva. Unähnlich seinem Bruder Epimetheus, der einzig der Beschäftigung der Jagd ergeben ist und unter dessen Leitung seine Landsleute das Leben von Wilden führen, hat er von Kindheit an Neigung zur Wissenschaft gehabt, die ihn früh in ferne Länder trieb. Bei chaldäischen Meistern besonders hat er das Studium der Astrologie verfolgt, aber auch sonst von ihnen in die Lehren der Weisheit sich einweihen lassen: diese wollte er, in seine Heimath zurückgekehrt, dort durch Einführung neuer Gesetze geltend machen, fand aber bei dem Volke Widerstand und zog sich in jene Höhle zurück. Hier hat er ganz der Ergründung des Wesens der Götter gelebt, sich aber besonders tief in die Anschauung der Göttin der Weisheit, der Minerva, versenkt, so tief, daß sich ihr Bild in seinem Inneren immer lebendiger gestaltete und er demselben zuletzt in einer

Statue Ausdruck geben konnte. Diese läßt er das erstaunte Volk schauen, das zu ihrer Anbetung sich anschickt. Darauf zeigt sich die Göttin selbst voll Dankbarkeit dem, der sie so treu verehrt und für ihren Dienst gewirkt hat. Sie heißt ihn ein Geschenk nennen, das ihre Gunst ihm gewähren solle. Nicht zufrieden mit dem, was die Erde bietet, lenkt er seine Wünsche auf die Sphäre des Himmels: Minerva will ihn durch die lichten Räume tragen, daß er alle ihre Schätze schauen und dann wählen könne. Auch dem Epimetheus erscheint eine Göttin, die ihn schützt: es ist die Schwester der Minerva, Pallas, die hier im Gegensatze zu dieser als die Vertreterin des wilden Kriegsgetümmels gefaßt wird. Sie ist erzürnt, daß auch ihr Günstling sich zur Verehrung jener schönen Bildsäule hat hinreißen lassen, und verlangt von ihm, daß er dieselbe zerstöre. Am Schlusse des Aktes erblicken wir Prometheus mit seiner Führerin auf der Höhe des Himmels: von allen dort gesehenen Herrlichkeiten ist er am meisten durch das Licht des Sonnenwagens entzückt worden und ergreift mit ihrer Hülfe eine der Fackeln desselben.

Der Beginn des zweiten Aktes zeigt uns Epimetheus im Begriffe, die Statue der Minerva zu rauben, doch wird er durch das Hinzukommen seines Bruders daran verhindert. Dieser giebt der Bildsäule die vom Himmel geholte Fackel in die Hand, die er gleich Anfangs dem Dienste seiner Beschützerin zu weihen gelobt hatte — da belebt sich plötzlich die göttliche Gestalt und nimmt Stimme und Bewegung an: Minerva selbst scheint unter den Menschen zu wandeln. Die ganze Bevölkerung des Kaukasus eilt herbei, sie zu verehren. Aber die der Minerva und ihrem Günstling feindlichen Mächte ruhen nicht. Pallas verbindet sich mit der Göttin der Zwietracht, um ihren Triumph zu stören. Bei einem ländlichen Feste bringen alle Bewohner der Gegend der Pandora, denn das ist der Name der belebten Bildsäule, ihre Huldigung dar und überreichen ihr Geschenke. Unter diese mischt sich in Gestalt einer Bäuerin die Göttin der Zwietracht und übergiebt der Pandora eine Büchse. Pandora öffnet sie: Rauch steigt heraus: es entsteht allgemeine Verwirrung. Die Göttin der Zwietracht erklärt, daß sie den an Apollo begangenen Frevel zu rächen gekommen. Ein Erdbeben erschreckt die

Anwesenden: Epimetheus will der Pallas opfern, ihren Zorn zu besänftigen, Prometheus der Minerva, ihren Schutz anzuflehen. Weitere Uneinigkeit entsteht auf Anstiften der Göttin der Zwietracht. Prometheus fühlt sich plötzlich von Pandora, die ihm als Ursach aller Verwirrung erscheint, unheimlich abgestoßen, Epimetheus dagegen mächtig angezogen: doch sie folgt dem, der sie flieht, dem Prometheus.

Die erste Scene des dritten Aktes führt uns in die Räume des Himmels, wo Pallas ihren Bruder Apollo gegen den Räuber seiner Flamme aufzureizen, Minerva ihn zu versöhnen sucht. Apollo überläßt den beiden feindlichen Schwestern die weitere Verfolgung ihres Streites. Wir sehen diesen auf der Erde unter ihren Anhängern sich fortsetzen. Eigenthümliche Verwickelungen entstehen daraus, daß Prometheus, der die Partei der Minerva führt und auch ihr Bildniß zu schützen berufen ist, doch vor diesem belebten Bildnisse ein unheimliches Grauen empfindet, während Epimetheus, obgleich an der Spitze der Feinde der Minerva stehend, sich in Sehnsucht nach dem Bilde verzehrt. Als eben der Kampf zwischen beiden Parteien neu entbrannt ist, steigt die Göttin der Zwietracht, die Alles dieses veranlaßt hat, vom Himmel herab und verkündigt den Spruch des Göttervaters, es solle zur Strafe des Feuerraubes Prometheus in einer dunklen Höhle des Kaukasus eingeschlossen werden und dort ein Geier täglich sein Herz zerfleischen, das Abbild der Minerva aber dem Apollo zur Sühnung im Feuer verbrennen. Epimetheus schickt sich an, diesen Spruch zur Ausführung zu bringen: da eilt Minerva zu dem Throne Jupiters, seine Vergebung für die Verurtheilten zu erbitten. Apollo, der als gewiß weiß, daß sie ertheilt wird, steigt zu den Versammelten herab und verkündet, als der zunächst Beleidigte, die seinige. Pallas und die Göttin der Zwietracht sind besiegt: alle Verwirrung, die Letztere angestiftet, löst sich auf. Epimetheus fühlt, daß nur eine ihm fremde Gewalt ihn gegen seinen Bruder feindselig stimmen konnte, und versöhnt sich mit ihm. In diesem ist der unnatürliche Widerwille gegen sein eigenes Werk erloschen: er reicht am Schlusse der Pandora als Gatte die Hand.

Man sieht, wie Prometheus hier, ganz entsprechend der Dar-

stellung des Boccatius, nicht als der Bildner und Beleber der Menschen überhaupt, sondern nur als der der Pandora erscheint, woran der Dichter ungesucht seine schließliche Verbindung mit ihr reihen konnte, ausgehend von der Notiz des Natalis Comes (l. VIII, c. 17), daß nach Hesiod Deukalion ein Sohn des Prometheus und der Pandora war. Nimmt man hinzu, daß derselbe Mythologe in dem sehr ausführlichen Abschnitt über Prometheus (l. IV, c. 6) auch die Version des Duris Samius *) erwähnt, der Titan sei bestraft worden non ob ignem raptum, sed quia Palladem amaverit, und daß ihm so wenig wie dem Gyraldus die bekannte hesiodische Erzählung fremd ist, nach welcher Prometheus die von den Göttern gesandte Pandora zurückwies, Epimetheus aber sie annahm, so begreift man, wie der Dichter dazu gekommen ist, alle diese Momente zu vereinigen. Indem er Pandora zu einem irdischen Abbilde der Minerva machte, das der Sehnsucht des Prometheus nach der Göttin seinen Ursprung verdankt, konnte er aus dieser Sehnsucht auch die spätere Liebe zu dem belebten Abbilde hervorgehen lassen, zuvor aber ein wechselndes Suchen und Fliehen zwischen den Brüdern und Pandora anbringen, welches dem hesiodischen Mythus ungefähr entsprach und zugleich der Convention und dem Interesse des spanischen Theaters in hohem Grade Genüge that. Auch die bekannte Büchse findet Erwähnung, indem sie zu einem Geschenke der Göttin der Zwietracht an Pandora wird, ist jedoch nur sehr äußerlich in die Handlung verflochten, denn sie dient der Geberin einzig als Mittel, Verwirrung und Uneinigkeit unter den Verehrern der Minerva zu säen **). Man

*) Schol. Apoll. Rhod. II, 1249.

**) Bei der Erwähnung dieser Büchse möge eine beiläufige Bemerkung über dieselbe gestattet sein, welche freilich zur Erklärung von Calderon's Mythenauffassung nichts beiträgt. Es wird bekanntlich darüber gestritten, ob die mit den Uebeln in dem Fasse eingeschlossene, aber zuletzt darin zurückbleibende ἐλπίς selbst zu diesen Uebeln gehöre oder ob sie ein Gut sei, da die Worte der hesiodischen Erzählung (opp. et d. 96—100) beide Deutungen zulassen. Die Frage wird indessen vielleicht durch Vergleichung der Stelle im gefesselten Prometheus des Aeschylos zu lösen sein, wo der Titan unter seinen übrigen Verdiensten um die Menschen auch das rühmt, daß er ihnen die ἐλπίδες eingepflanzt, d. h. ihnen die Voraussicht des Todes genommen habe. (V. 250—253 Herm.) Offenbar ist diese Wendung der Sage im Zusammenhange des in den Werken und Tagen Berichteten entstanden, und auch die dort erwähnte ἐλπίς nichts Anderes als das Fehlen einer Voraussicht des Todes, das der Urheber dieser ver-

sieht daran deutlich, wie es Calderon darum zu thun war, das Wichtigste des mythisch Ueberlieferten in möglichster Vollständigkeit an die von ihm als Kern benutzte Darstellung des Feuerraubes anzuknüpfen und so die vielfach auseinanderfallenden Züge der alten Sage in einem neuen Brennpunkte zu vereinigen. Es kann daher durchaus nicht Wunder nehmen, daß er auch eine entlegenere Erzählung nicht unberücksichtigt gelassen hat, durch welche das Charakterbild des Prometheus, wie er es bedurfte, sich erst recht vollendet. Boccatius berichtet im ungefähren Anschlusse an Servius, wie Prometheus von Kindheit auf den Wissenschaften ergeben gewesen sei und deshalb die ihm durch Erbrecht zukommende Herrschaft seinem jüngeren Bruder Epimetheus überlassen habe, um bei den chaldäi-

stümmelten Darstellung nur deshalb in dem Fasse zurückbleiben läßt, weil es später zum Gegenstande einer besonderen Mittheilung des Prometheus werden soll. Man könnte nun meinen, da die ἐλπίς bei Aeschylos als ein Gut für die Menschen erscheine (μέγ' ὠφέλημα τοῦτ' ἐδωρήσω βροτοῖς sagt der Chor davon V. 253), so werde bei Hesiod ein Gleiches der Fall sein, allein man darf den Unterschied in der Grundanschauung der beiden Dichtungen nicht übersehen. Bei Aeschylos führt Prometheus die Menschen aus einem dumpfen halbthierischen Dahinleben zu einem besseren Zustande civilisatorischer Arbeit über und befördert diesen auch dadurch, daß er ihnen den lähmenden Gedanken an den bevorstehenden Tod ferner rückt; die hesiodische Darstellung der Prometheusfabel aber, mag man den Mythus von den Weltaltern und die Erzählung der Theogonie auch noch so scharf davon sondern, beruht doch unleugbar auf der Vorstellung eines ursprünglichen Daseins der Menschen, in welchem sie den Göttern näher standen und ähnlicher waren. In diesem Zusammenhange konnte die Mittheilung der ἐλπίς nur bedingt eine Wohlthat sein, indem sie zwar einerseits die Menschen zur Thätigkeit geneigter und geeigneter machte, andrerseits aber auch die Kluft zwischen ihnen und den frei in die Zukunft schauenden Göttern erweiterte: darum findet auch jene Gabe ihren Platz in dem Fasse bei den Uebeln, welche diese Kluft am meisten zu begründen bestimmt sind. Ihre Doppelseitigkeit macht es möglich, daß sie ebenso wohl von Zeus wie von Prometheus ausgehen kann, indem Beide in verschiedener Weise die Trennung göttlichen und menschlichen Wesens als Ziel verfolgen, was in den Werken und Tagen so combinirt ist, daß Zeus sie in das Faß legt, nachher aber ihre Mittheilung hindert und — wie wir hinzudenken müssen — seinem Gegner überläßt. Hieraus erklärt sich auch vielleicht der von Plato im Gorgias S. 523 erwähnte Mythus, nach welchem der Titan sie auf Geheiß des Götterkönigs den Menschen mittheilt. Jedenfalls aber gehört die ἐλπίς, d. h. die der inneren Sicherheit beraubende Ungewißheit über die Zukunft und die Zeit des eigenen Todes ganz nothwendig zu dem Bilde des ruhelos arbeitenden, von Krankheiten gequälten, durch den Reiz des Weibes gestachelten prometheischen Menschen, und ihre Stelle in der Sage ist dadurch unverkennbar bezeichnet, wenn auch die hesiodische Erzählung in ihrer fragmentarischen Gestalt sie etwas verdunkelt hat.

schen Meistern die Astrologie zu lernen: dazu kam für Calderon noch ein fernerer Anhaltspunkt. Gyraldus (de deis gentium synt. XIII) führt, um den Gegensatz zwischen den beiden Brüdern deutlich zu machen, die Verse Claudian's (in Eutrop. l. II, v. 490—501) an, in welchen Prometheus als Bildner von höher strebenden und die Zukunft vorausschauenden, Epimetheus als Bildner von halb wilden und fast thierisch dahin lebenden Menschen geschildert wird. Hiervon ausgehend ließ Calderon, dem überall die grellsten Contraste in der Charakteristik die liebsten sind, die in den Namen liegende Bedeutung der beiden Brüder, welche in seine sonstige Darstellung sich nicht fügte, fallen und schuf aus ihnen zwei Gegensätze, ungefähr denen ähnlich, welche der alte Mythus in den Figuren des Zethus und Amphion darzustellen pflegt: da sich die Menschenbildung bei ihm auf Pandora beschränkt, so wurden aus den Bildnern ganz natürlich Leiter und Partheihäupter. Das von Boccatius Berichtete kam ihm dabei vortrefflich zu Statten, um durch seine Aufnahme das Bild des Prometheus zu vervollständigen und ihn als jenen Vertreter alles idealen menschlichen Strebens, als jenen inbrünstigen Verehrer der Minerva erscheinen zu lassen, dem allein der Feuerraub in der vom Dichter angenommenen Bedeutung gelingen konnte. Wenn er dann jedem der beiden Brüder nicht bloß unter den Menschen, sondern auch unter den Göttern seine Partei gab und zu diesem Ende mit einiger Gewaltsamkeit die kriegerische Pallas zu einer feindlichen Schwester der Weisheitsgöttin Minerva machte *), so liegt darin freilich keine sonderliche mythologische Tiefe, allein das dramatische Bild des dargestellten Kampfes erhält dadurch immerhin eine höhere Lebendigkeit. Und wenn dann am Schlusse noch vor der Vollziehung der Strafe an dem Feuerräuber Apollo als Spender eigener Gnade und als Verkünder des verzeihenden Willens Jupiters auftritt, den er kennt, bevor er noch ausgesprochen ist, so entfernt sich das allerdings sehr von der mythischen Tradition, allein es ist doch unleugbar im Geiste der antiken Apolloverehrung erdacht.

Wie in der Behandlung dieses Stoffes deutlich das Bestreben

*) Den Kampf zwischen Pallas und Minerva kannte er aus Natalis Comes l. IV, c. 5, der ihn nach Apollodor berichtet.

Calderon's erkennbar ist, den tieferen geistigen Bezügen des alten Mythus nachzugehen, so läßt es sich auch als möglich denken, daß ihn eine ähnliche Neigung veranlaßt hat, das hübsche Märchen von Amor und Psyche zum Vorwurf eines Drama's zu wählen. Wenigstens kann hierauf der Umstand leiten, daß er auch in zweien seiner Auto's denselben Stoff behandelt und dabei, dem Geiste und Zwecke dieser Klasse von Dichtungen gemäß, die Gestalt des antiken Amor in die göttliche Liebe Christi, die der Psyche in den Glauben der menschlichen Seele übergehen läßt, während sonst schon der unmittelbar poetische Reiz des Märchens als ein genügender Grund seiner Benutzung für jenes Drama erscheint. Jedenfalls aber ist in diesem, das er *Ni Amor se libra de amor*, Selbst Amor befreit sich nicht von der Liebe, genannt hat und das aus der Zeit seiner jugendlich schöpferischen Kraft stammt, die lebensvolle Frische der Gestaltung und Ausmalung durchaus die Hauptsache, und ein Hervorheben der symbolischen Bedeutung des Gegenstandes zeigt sich darin ebenso wenig wie jene sorgfältige Sammlung und Verarbeitung einer Menge von zerstreut überlieferten mythischen Zügen, welche den beiden zuvor besprochenen Stücken und namentlich der Statue des Prometheus eigenthümlich ist. So hoch daher dieses Schauspiel in rein poetischer Hinsicht über dem zuletzt genannten steht, so wenig hat es mit ihm als Quelle für die Erkenntniß von Calderon's Mythenauffassung gleiche Wichtigkeit: nur um eines Umstandes willen verdient es auch hierfür Beachtung. Auf dieselbe Weise nämlich, wie in der Statue des Prometheus die Strafe des Feuerraubes noch vor ihrer Ausführung aufgehoben wird, hat der Dichter auch hier die Bestrafung von Psyche's Neugier auf das kürzeste Maaß zusammengezogen, indem bei ihm Amor am Schlusse zwar seine ungehorsame Geliebte verläßt, sehr bald darauf aber wiederkehrt und ihr die Verzeihung seiner Mutter Venus verkündet. Man kann dies wohl hinreichend daraus erklären, daß die verschiedenen lose verknüpften Abenteuer der Psyche bei ihrer Irrfahrt, welche Apulejus erzählt, sich zu einer dramatischen Behandlung eben so wenig geeignet haben würden als die theatralische Vorführung der lang ausgedehnten Fesselung des Prometheus im Geschmacke eines

spanischen Publikums sein konnte; allein Calderon wurde in diesem Falle zu der von ihm gemachten Auslassung vermuthlich noch viel unmittelbarer hingeleitet. Wahrscheinlich hat er das milesische Märchen gar nicht in der Darstellung des Apulejus selbst, sondern nur in dem Auszuge gelesen, den Boccatius (de genealogia deorum l. V, c. 22) davon giebt und der hinsichtlich der früheren Schicksale der Psyche und ihres Verhältnisses zu Amor sehr vollständig und anschaulich ist, ihre Bestrafung aber und die durch Jupiter bewirkte schließliche Verzeihung der Venus — vielleicht nach dem Vorgange des Fulgentius III, 6 — ganz kurz abmacht. Hiezu stimmt vollkommen, daß Calderon kein Detail aus der Erzählung des Apulejus aufgenommen hat, das nicht auch bei Boccatius sich findet: auch begreift man, wie für ihn der Antrieb, das Märchen von seiner lieblich zarten Seite zu behandeln, wohl dadurch noch etwas größer werden konnte, daß der Italiener den scurrilen Ton des alten Afrikaners bereits abgestreift hatte. So bestätigt es sich auch hier, daß die italienischen Mythologen dem Dichter als nächste und hauptsächlichste Quelle der Mythenkenntniß dienten.

Die Neigung, die versteckteren Züge des alten Mythus aufzusuchen und zu verfolgen, zeigt sich auch noch in einem Schauspiele von übrigens geringem poetischen Werthe, welches der mittleren Lebenszeit des Dichters angehört, in *La fiera, el rayo y la piedra*, die Waldfrau, der Strahl und der Stein. Calderon hat darin den Mythus von Iphis und Anaxarete mit dem von Pygmalion und einer hinzu erfundenen Geschichte in der Weise vereinigt, daß sich Alles um den Gegensatz des Cupido als des Gottes der heftigen unerwiederten Liebe und des Anteros als des Gottes zarter Gegenseitigkeit dreht, der Letztere aber über den Ersteren am Schlusse den vollständigsten Sieg davon trägt. Und zwar hat er es dabei versucht, die Controverse über die Natur des Anteros, welche schon bei Gyraldus (synt. XIII in dem Abschnitt Cupido) erwähnt wird und zu dessen Zeit nach seiner eigenen Angabe vielfach besprochen worden sein muß*), auf eigenthümliche Art zu vermitteln.

*) Et licet alias de Anterote scripserim, et de hoc Coelii nostri libellus exstet, nolui tamen non hic meminisse, schreibt Gyraldus a. a. O.

Diese Controverse, die auch in unserem Jahrhundert wieder eine Rolle gespielt hat, dreht sich bekanntlich darum, ob Anteros seiner ursprünglichen Bedeutung nach als eine einfache Personifikation der Gegenliebe und daher dem Eros verbunden, oder vielmehr als ein dem Eros feindlicher und seine Grausamkeit rächender Dämon, ob er also kurz bezeichnet als der Gegeneros oder als der Gegner des Eros anzusehen sei. Calderon hat beide Auffassungen dadurch vereinigt, daß er die Bedeutung des Cupido zu der eines Gottes der erfolglosen Liebe, ja der harten Unempfindlichkeit des vergeblich geliebten Gegenstandes zuspitzte, so daß der Gott der Erwiederung von selbst zugleich zu seinem Widersacher wurde. Die beiden Seiten, die hiernach in dem Letzteren sich verbinden, kommen in den beiden aus Ovids Metamorphosen entlehnten Sagen, welche in die Dichtung verflochten sind, auf das Anschaulichste zur Erscheinung. Wenn Anteros die ihren Liebhaber Iphis hart von sich stoßende Anaxarete in Stein verwandelt *), so tritt er dabei ganz als jener rächende Gott verschmähter Liebe auf, als welchen ihn die Erzählung von Meles und Timagoras bei Pausanias I, 30, 1 darstellt: wenn er dagegen die von dem Pygmalion sehnsüchtig geliebte Bildsäule beseelt und mit inniger Neigung zu diesem erfüllt **), so zeigt er sich darin als ächter Gott der Gegenliebe, ganz wie er bei Plato Phaedr. p. 255 erwähnt wird. Ebenso wird in der aus eigener Erfindung des Dichters hinzugefügten Geschichte eine in einsamer Wildniß aufgewachsene Jungfrau von rauher Sinnesart durch die Gegenliebe, die sie einem treuen Liebhaber schenkt, zu milderer Menschlichkeit erweicht. So erscheint Anteros in dem Drama in erster Linie freilich als der Gott der Gegenliebe, das eigentliche Band der beiden Seiten seines Wesens aber liegt in dem Gegensatze zu Cupido als dem grausamen Vertreter und Beschützer spröder Nichterwiederung, und wenn auch der Letztere sich in dieser Bedeutung im Alterthum nicht unmittelbar nachweisen läßt, so ist doch Jener im Wesentlichen im Sinne der alten Sage verstanden. Darin jedoch weicht Calderon bedeutend von diesem ab, daß er den Contrast der Wir-

*) Nach Ov. Metam. XIV, 698 ff.
**) Nach Ov. Metam. X, 243 ff.

kungen beider Gottheiten auf eine sittliche Wurzel im Inneren des Menschen zurückzuführen sucht und dabei ganz von christlichen Anschauungen ausgeht. Gegen Ende des zweiten Aktes nämlich legt er dem Anteros Worte in den Mund, durch welche dieser sich selbst im Gegensatze zu Cupido charakterisirt und diesen als die Personifikation der mit Eigennutz verbundenen Liebe, sich als die der völlig hingebenden und von Selbstsucht freien bezeichnet, welche allein das Glück der Gegenseitigkeit verdiene *). War es dem Dichter möglich, die den beiden mythologischen Figuren zu Grunde liegenden Begriffe in solcher Weise auszuweiten und gewissermaßen in eine fremde Sprache zu übersetzen, so erkennt man leicht, daß damit eine scharf begrenzende Individualisirung dieser Figuren, welche aus ihnen poetische Gestalten gemacht hätte, unvereinbar war. In der That bleiben Cupido und Anteros, deren wesentliches Interesse für uns nur in der eigenthümlichen Auffassung des Letzteren liegt, bloße Allegorien, wie es die in Calderon's Dramen auftretenden Götter allerdings zum größten Theile sind — arbeitete der Dichter damit doch nur im Sinne seiner Zeit und der ihm zunächst gewordenen Aufgabe —; nur die Ausnahmen, in denen seine poetische Kraft und seine besondere Begabung für die Erfassung der religiösen Momente früherer Zeiten ihn höher führte, verdienten eine eingehendere Betrachtung.

Aber das Gebiet der Mythologie ist mit der Sphäre des wesentlich religiösen Göttermythus nicht beschlossen, und Calderon hat trotz seines sehr hervortretenden religionsgeschichtlichen Interesses sich in der Wahl seiner mythologischen Stoffe keineswegs auf diese beschränkt. Wer mit unbefangener Lust das mannigfach verschlungene Gewebe der alten Sage verfolgt, unbekümmert um die darin ausgedrückten tieferen Gedanken und ernsteren Stimmungen und bloß bedacht, sich an den bunten Schöpfungen eines phantasiereichen Volkes zu ergötzen, dessen Blick wird mit Wohlgefallen an einer My-

*) II, 200 K; II, 501 H. Anteros nennt seinen Bruder geradezu die eigennützige Liebe, el interesado amor; bald darauf sagt er: Quien ama á lograr amando, Porque es interes su fin, No puede decir que ama A su dama, sino á sí. Mas quien ama por amar, Bien merece conseguir, Que el correspondido amor Haga su vida feliz.

thenklasse haften, die freilich ihres luftigeren Gehaltes wegen von der neueren Forschung fast über Gebühr vernachlässigt wird, an jener der zahlreichen Mythen, welche die Verwandlung von Menschen in Thiere, Pflanzen oder Gestein, oder auch in Luft und Wasser zum Gegenstande haben. Ihr poetischer Reiz lockte auch den Spanier, in dessen Anlage und Weise der Zug zum Phantastischen von so großer Bedeutung ist, und veranlaßte ihn um so mehr zu ihrer dramatischen Anwendung, da sie einer prunkvollen theatralischen Ausstattung ein besonders ergiebiges Feld bot. Daß er sie mit Vorliebe behandelte, zeigt sich nicht allein an der Anzahl derartiger Stoffe, die er benutzt hat, sondern namentlich auch daran, daß er hierfür offenbar die hauptsächliche aus dem Alterthum selbst erhaltene Quelle, die Metamorphosen des Ovid, zu Rathe zog und sich nicht mit dem begnügte, was die Compendien der Italiener ihm boten. Denn er konnte zwar den größten Theil derselben auch aus diesen, namentlich aus dem Boccatius schöpfen, allein theils ist dies nicht bei allen der Fall, wie z. B. nicht bei dem Mythus von der Verwandlung der Klytie, theils zeigt er überhaupt, wo er aus Ovid gezogene Sagen behandelt, im Ganzen ein engeres Anschließen an die antike Originalerzählung als sonst und geht dabei hier und da über das in jenen abgeleiteten Quellen Gegebene hinaus, was namentlich bei seiner Darstellung von Apollo's Kämpfen mit Python und mit Cupido und bei deren Verknüpfung mit des Gottes Verhältniß zu Daphne in *El laurel de Apolo* der Fall ist. Ja, was das Entscheidendste ist und am meisten nicht bloß Kenntniß, sondern auch liebevolles Studium des römischen Dichters beweist, er ahmt zuweilen ganz augenscheinlich Schilderungen der Metamorphosen nach, wie ihm in *Fortunas de Andromeda y Perseo* (III, 228 K; II, 638 H) bei der Beschreibung der Grotte des Morpheus offenbar Metam. XI, 592—632 und in *El hijo del Sol, Faeton* (II, 437 K; IV, 194 H) bei der Beschreibung des Sonnentempels, dem Phaethon staunend naht, die entsprechende Stelle Metam. II, 1—23 als Vorbild gedient hat. Es war also eine näher eingehende Lesung des Ovid, welche den Spanier auf jene anmuthigen Verwandlungsmythen führte und ihm wohl überhaupt den Zauber offenbarte, der in

dem ihnen zu Grunde liegenden Gedanken enthalten ist und den er so vielfach verwerthet hat.

So begreiflich indessen die Erfassung und Benutzung dieses Gedankens und der auf ihm beruhenden Fabeln durch den empfänglichen Dichter ist, zumal da ihm dabei statt der trockenen Notizen eines Compendiums eine reizvolle poetische Einkleidung vorlag, so war doch dessen Durchführung für ihn nicht ohne eine tiefliegende Schwierigkeit. Dem bloß aufnehmenden Sinne freilich zeigt jener ganze Kreis von Sagen nur seine leicht gefällige Seite, aber der Versuch einer selbstständigen Darstellung derselben verlangte ein Versetzen in die Grundanschauung, aus welcher der Glaube an Verwandlungen hervorgegangen ist, wie es dem Spanier im vollen Umfange nicht möglich war. Jener Glaube wurzelt durchaus in einem Gefühle der alten Völker, das der neueren Zeit völlig fremd ist, in ihrer religiösen Sympathie mit der Natur. Vermöge dieser empfanden sie die Pflanze wie den Stein und das Gewässer als individuell begeistet, dagegen den Menschen auch in seinem geistigen und sittlichen Dasein als eine Gestalt der Natur, brachten also für ihre Betrachtung das Naturleben und das Leben des Menschen in ein Verhältniß innerer Gleichartigkeit und gemüthlicher Nähe, und sahen darum auch die Grenzen zwischen dem einen und dem andern als leicht überschreitbar an. Wie nach einer weit verbreiteten Vorstellung *) die Menschen an manchen Orten aus Thieren, an anderen aus Bäumen, an anderen aus Steinen entstanden gedacht wurden, so mußte auch die Möglichkeit des entgegengesetzten Ueberganges als eine einfach sich bietende Folge jener innigen Verwandtschaft beider Sphären erscheinen, und die reiche Phantasie der mythenbildenden Zeit kam dabei zu Hülfe. Leicht erkannte sie einen individuell bestimmten Charakter, ein gleichsam menschliches Ethos, in einem Naturgegenstande und glaubte dafür die einfachste und anschaulichste Erklärung zu geben, indem sie ihn aus einem ähnlich gearteten Menschen hervorgehen ließ. Man hört die Nachtigall in herzergreifendem Gesange klagen

*) S. Preller die Vorstellungen der Alten, besonders der Griechen, von dem Ursprunge und den ältesten Schicksalen des menschlichen Geschlechts, (Philologus 1852, S. 1 ff.) I und II.

und dabei mit schmetterndem Tone immer den Ruf Ity wiederholen: es ist eine Mutter, die ihren tiefen Schmerz um den geliebten Sohn im Liede aushaucht und dabei dessen Namen unaufhörlich zu nennen nicht unterlassen kann. Die Sonnenwende richtet ihre Blüte ununterbrochen nach dem Laufe der Sonne: es ist eine dem Sonnengotte in sehnsüchtiger Liebe zugethane Jungfrau. In der Nähe von Magnesia ist im Gestein eine menschenähnliche Gestalt sichtbar, von welcher im Sommer Wasser herabtropft: es ist die um ihre Kinder weinende Niobe. Man hört in den Bergen den Wiederhall, welcher stets die letzten Sylben wiederholt, ohne daß man den Leib dieser Stimme entdecken kann: es ist nichts Anderes als eine Nymphe, deren Eigenschaft es längst war, das zuletzt Vernommene nachzusprechen, die aber durch Liebesgram ihr körperliches Dasein verloren und sich in Luft aufgelöst hat. So ist die Mehrzahl dieser Mythen entstanden *) und die nähere Motivirung des Herganges bei ihnen gewöhnlich eine verhältnißmäßig unwesentliche Zuthat der ausmalenden Dichtung. Bald erscheint die Umwandlung als die nothwendige Folge eines natürlichen Processes, wie in jener Sage von der Echo; bald wird sie durch den Zorn einer Gottheit bewirkt, wie wenn Persephone den Askalaphos um ihn zu bestrafen zum Uhu, oder die Musen die Töchter des Pieros zu Elstern machen; ebenso häufig ist die Gunst und das Mitleid der Götter dabei thätig, welche durch den Gestaltenwechsel Schutz gewähren oder den Schmerz lindern, der in seiner ganzen Schwere nur auf dem Menschen lastet. Prokne, Philomele und Tereus werden von Zeus auf ihre Bitte in Vögel verwandelt, wenigstens nach der Erzählung in der Ornithogonie des Boios **); so geschieht auch Niobe's Verwandlung nach

*) Damit soll nicht geleugnet werden, daß einzelne Sagen dieser Art lediglich dem Versuche, Cultusgebräuche zu erklären, oder einem witzigen Spiel der Sprache ihren Ursprung verdanken (wie z. B. die Verwandlung der Arethusa auf die erstere, die des Aktäon auf die letztere Ursache zurückzuführen ist, vgl. Mellmann de causis et auctoribus narrationum de mutatis formis p. 17—22 und p. 42—47), aber hierauf wäre die dichtende Phantasie ohne die Grundanschauung, welche die Annahme von Verwandlungen möglich und häufig machte, gar nicht verfallen.

**) S. Anton. Liber. c. 11 und Apollod. III, 14, 8, der wohl auch dem Boios folgt.

einem Bericht *) auf ihren eigenen Wunsch; Daphne wird dadurch von ihrem Vater Peneios vor den Verfolgungen Apollo's geschützt; Philemon und Baucis erlangen, indem sie zu Bäumen werden, die von Zeus erbetene Gunst, einander nicht überleben zu müssen und dauernd Hüter seines Tempels zu sein. Aber dieser bewirkende Anlaß erscheint doch als das Untergeordnete, daher er auch leicht abweichend dargestellt oder, wie von Ovid häufig geschieht, ganz verschwiegen werden kann. Das Wesentliche ist für den Standpunkt des alten Mythus durchaus, daß die charakteristische Eigenthümlichkeit noch nach der Verwandlung dieselbe bleibt, und darin offenbart sich recht unverkennbar, wie der Sinn, welcher dieser Sagen bildete, Natur und Menschheit als innerlich gleichartig empfand.

Gerade ein so gestalteter Natursinn aber ist etwas der neueren Zeit unwiederbringlich Verlorenes, und zumal die an sich so glanzvolle und bestechende Naturauffassung des spanischen Dichters hat mit ihm nicht das Geringste gemein. Für Calderon ist die Natur eine reiche Welt voll überraschender Wunder, die ihm ihre ganze üppige Farbenpracht zum Schmucke seiner Dichtung leiht, allein dadurch erscheint sie keineswegs dem menschlichen Geiste gemüthlich nahe, im Gegentheil ist gerade dieses Anstaunen ihrer überwältigenden Fülle und Größe ein Ausdruck der Fremdartigkeit, mit der sie demselben gegenübersteht. Weit entfernt also, daß er hierin einen Berührungspunkt mit den Verwandlungsmythen des Alterthums gehabt hätte, widersprach vielmehr jene Verähnlichung und Gleichstellung des menschlichen Daseins mit dem Leben der Natur, auf welcher diese beruhten, dem innersten Kerne seiner poetischen Anschauung. Der Dichter konnte wohl den plastischen Gestalten der alten Götter neue Lebenswärme einhauchen, er konnte auch die Stimmungen, auf denen ihr Dienst beruhte, seinen Zuschauern mit poetischem Zauber nahe führen, aber nimmermehr konnte er, wenn er mit Eigenthümlichkeit schaffen wollte, seinem geistigen Auge die Scheidewand unsichtbar machen, welche vor ihm die Sphäre der Menschheit von der der Natur, der belebten wie der unbelebten, trennte. Darum konnte er jener Mythen nur mit einer Wendung

*) Pherekydes in schol. Il. XXIV, 617 und Apollod. III, 5, 6.

ihres Sinnes sich bemächtigen, welche auf den ersten Blick geringfügig scheinen mag, schärfer betrachtet aber gerade den tiefen Unterschied zwischen den Vorstellungen der alten Sagenwelt und denen der neueren Zeit klar zu machen geeignet ist. Er betonte das Moment jener mythischen Hergänge, das für die dichtende Phantasie des Alterthums nur nebensächlich war, die damit verbundene Aenderung, als das Wesentliche und ließ die Fortdauer der charakteristischen Eigenthümlichkeit zurücktreten, so daß die Verwandlung, die ursprünglich nicht viel mehr als ein Wechsel der Gestalt gewesen war, durch seine Darstellung zu einer tiefen und bedeutungsvollen Umwandlung wurde. Und damit tritt er keineswegs bloß zu dem naiven Standpunkte der mythenbildenden Zeit, sondern ebenso wohl auch zu der Behandlungsweise des Ovid in Gegensatz, obgleich diese in gewissem Sinne zwischen jenem und der Auffassung des Spaniers die Mitte bildet. Auch Ovid schrieb für dem Mythenglauben längst entfremdete Leser und folgte daher nicht minder einer Anforderung seines Publikums als einer künstlerischen Anforderung, wenn er alle Sorgfalt anwandte, um den faktischen Hergang der Verwandlungen im Einzelnen auszumalen und diesen hierdurch eine poetische Möglichkeit zu geben, wogegen er sogar ihre bewirkenden Ursachen oft ganz zurücktreten ließ. Aber immer ist das, wobei seine Kunst in solcher Weise verweilt, der Uebergang der menschlichen Gestalt in eine andere, das allmähliche Ansetzen fremdartiger Theile an den Körper des Menschen, nicht die innere Aenderung des menschlichen Wesens; also standen doch auch seine Leser den Grundanschauungen der Mythenwelt noch nahe genug, um das Ueberraschende und Räthselhafte der Verwandlung in jenen und nicht in dieser zu sehen. Ganz besonders lehrreich ist in dieser Hinsicht die Schilderung, welche er Metam. II, 340—366 von der Verwandlung der um den Tod ihres Bruders Phaethon trauernden Heliaden in Bäume giebt. Hier beschreibt er auf das Genaueste, wie die eine der Schwestern plötzlich ihre Füße erstarren fühlt, eine zweite im Boden festwurzelt, eine dritte sich statt der Haare Blätter ausrauft, während Andere in den Gliedern einen die Entstehung des Holzes und der Zweige begleitenden ziehenden Schmerz empfinden: die Mutter sucht die sich ansetzenden zarten

Zweige abzureißen, aber da rinnen noch einige Tropfen Bluts: inzwischen ist an den Körpern Aller allmählich die Rinde emporgestiegen und hemmt zuletzt, bis zum Munde vordringend und diesen bedeckend, die Stimme der Schreienden. So benutzt Ovid in diesem Falle die Mehrheit der auf gleiche Art verwandelten Personen, um den Uebergang aus dem einen Organismus in den andern durch seine verschiedenen Stadien zu verfolgen und ihn so dem Leser lebendig vor das Auge zu stellen; was aber diesen Uebergang herbeiführt und was derselbe für die davon Betroffenen bedeutet, sagt er mit keinem Worte. In ähnlicher Weise und in ähnlichem Geiste verfährt er auch sonst gewöhnlich und bespricht mit detaillirender Anschaulichkeit einzig den Wechsel der körperlichen Bildungen. Ganz anders Calderon. Diesem mußte nach dem oben Gesagten bei dem Versuche eigener Bearbeitung jener Mythen gerade das Auffallende des Gedankens entgegentreten, daß das eigenthümlich Menschliche abgestreift und mit dem Wesen eines Naturgegenstandes vertauscht werden könne, so daß er fast mit Nothwendigkeit darauf geführt wurde, im Gegensatze zu den Alten die Bedeutung der inneren Umwandlung hervorzuheben. Hierdurch veranlaßt hat er die verschiedenen Arten der Verwandlung, die in den von ihm behandelten Mythen zur Anwendung kommen, in ein System gebracht, welches, so wenig es auch der Anschauung des Alterthums selbst entspricht, doch einen der anziehendsten Punkte in der Geschichte moderner mythologischer Auffassungen bildet. Jede Verwandlung eines Menschen in ein Thier, eine Pflanze oder einen Stein ist für ihn eine schwächere oder stärkere Verdumpfung und Umnachtung des dem Menschen Eigenthümlichen, welche gewöhnlich verschuldet und durch innere Entfremdung vom menschlichen Sein herbeigeführt ist, tritt also nur als ein Schädliches auf; einzig die Verflüchtigung des menschlichen Körpers in Luft nimmt er in anderem Sinne, was die Consequenz, mit der er sein Princip befolgte, nur um so deutlicher machen kann.

Denn während nach der alten Sage, wie oben dargethan wurde, jede Art von Verwandlung zur Befreiung des Menschen von Gram und Ungemach oder doch zur Linderung seines Schmerzes dienen und daher als eine Gunst der Götter betrachtet werden kann,

hat in Calderon's Systeme ausschließlich die Auflösung des Menschen in das überirdische Element der Luft eine gleiche Bedeutung. Zwar sind der Beispiele, in denen er hiervon Anwendung macht, nur wenige, allein gerade bei diesen weicht er in einer Weise von der Ueberlieferung ab, daß man keinen Zufall, sondern nur eine bewußte Absicht darin erkennen kann, wenn er diese Art von Metamorphose nicht wie die übrigen als eine unheilvolle Betäubung, sondern als eine erlösende Rettung darstellt. Am deutlichsten zeigt sich dies in dem oben besprochenen Drama *Zelos aun del aire matan*, wo Venus die Aura in Luft verflüchtigt, um sie vor Diana's Rache zu schützen, ohne daß der Dichter dafür einen andern Anknüpfungspunkt in der mythischen Erzählung vorfand als den, daß bei Ovid Metam. VII, 811 ff. die eifersüchtige Prokris den Lufthauch, aura, den der von der Jagd ermüdete Cephalus anruft, für eine Frau hält *). Aus dieser Verwandlung hat er eine Gestalt hervorgehen lassen, die zwischen einer wirklichen Person und einem poetischen Ausdrucke des dem Menschen geheimnißvoll nahenden Lufthauches wunderbar die Mitte hält und zu dem Lieblichsten gehört, was die Dichtkunst jemals geschaffen; ihr leichtes, geisterhaft schwebendes Wesen bildet zu der schweren Dumpfheit, in welche die in niedere Sphären des Daseins eintretenden Personen anderer Dramen versinken, einen bemerkenswerthen und höchst bedeutsamen Gegensatz. Und in gleichem Sinne, wie im Anfange des Stückes Aura in diese Luftgestalt, wird am Ende desselben unmittelbar nach der Scene des

*) Da Calderon die Aura zu einer Nymphe der Diana macht, so könnte man meinen, es sei ihm die gleichnamige Begleiterin dieser Göttin bekannt gewesen, deren Ueberhebung über dieselbe und schließliche Bestrafung den Hauptinhalt des 48sten Buches von Nonnus Dionysiaka ausmacht; allein woher kam ihm eine so entlegene Notiz, die in seinen sonstigen Quellen sich nicht findet? Er ging wohl nur davon aus, daß ein Begriff dieser Art sich am natürlichsten als Nymphe personificirt und gerade dem geisterhaften Waldleben der Diana sich wie von selbst anschließt. Es wäre nicht wunderbar, wenn er sich darin mit der dichtenden Phantasie des Alterthums selbst begegnete, doch läßt sich die Aura des Nonnus gar nicht so unmittelbar mit der seinigen vergleichen, da sie ihren Namen bloß von ihrer Schnelligkeit trägt und zuletzt in eine Quelle verwandelt wird: viel eher können wir jetzt an die Aura erinnern, welche O. Jahn (Arch. Beitr. S. 74) feinsinnig in einem pompejanischen Wandgemälde (bei Zahn II, 78) erkannt hat.

tiefsten Leides Cephalus in den Wind Zephyr verwandelt und dadurch wieder mit seiner geliebten Prokris vereinigt, die nach ihrem Tode in einen Stern übergeht *). Auch hier macht also der Dichter von einer an keine Ueberlieferung sich anlehnenden Erfindung Gebrauch, um eine derartige Auflösung in der Bedeutung einer Befreiung von irdischem Ungemach einführen zu können. Aehnlich, wenn auch auf den ersten Blick nicht ebenso erkennbar, ist in *Eco y Narciso* die Verflüchtigung der Echo als eine solche Befreiung behandelt: hier zeigt eine Vergleichung mit Ovid's Darstellung den charakteristischen Unterschied der Auffassungen. Bei diesem (Metam. III, 356—399) hat Echo, schon bevor sie Narcissus kennen lernt, durch den Einfluß der über ihre Geschwätzigkeit und die davon gemachte Anwendung erzürnten Juno die Eigenschaft, daß ihr die Gabe selbstständiger Rede versagt ist und sie nur die letzten Worte, die sie hört, nachsprechen kann: ihr bei weitem schwereres Unglück aber liegt in der Verwandlung in Luft, welches durch beispielloses Abhärmen über die Unempfindlichkeit des geliebten Jünglings verursacht wird. Calderon, dem auf die Continuität derselben Eigenthümlichkeit vor wie nach der Verwandlung wenig, desto mehr auf die befreiende Bedeutung dieser besonderen Art derselben ankam, weicht in beiden Hinsichten ab. Echo ist ihm nur eine Nymphe von wunderbarer Gesangeskunst und die theilweise Lähmung ihrer Zunge keineswegs zu ihrem Wesen längst gehörig, sondern eine erst gegen den Schluß des Drama's eintretende Folge von Zauberkünsten der Liriope, welche dadurch ihren Sohn Narcissus vor der hinreißenden Gewalt jenes Gesanges zu schützen sucht. Diese Verzauberung, bei welcher der Dichter eine leise Mitwirkung der in Echo's Innerem durch die Selbstanbetung ihres Geliebten hervorgebrachten Erstarrung

*) Man könnte versucht sein, auch diesem von Calderon völlig erfundenen Faktum (denn unmöglich konnte ihm die Deutung der Prokris als Mondgöttin bekannt sein) einen dem der Verflüchtigung analogen Sinn unterzulegen. Ohne Zweifel ist bei seiner Erdichtung das Bestreben maaßgebend gewesen, die Folgen von Cephalus Auflösung in Luft als recht glückliche erscheinen zu lassen, wie sie es dadurch für diesen und nothwendig zugleich auch für Prokris werden: allein deshalb darf man ihrer Versetzung an den gestirnten Himmel einen Platz in des Dichters Systeme der Verwandlungen nicht zuertheilen, da sie erst nach dem Tode eintritt.

fühlbar macht, läßt sich der sonst bei ihm durch Verwandlung hervorgebrachten Betäubung vergleichen, und ist um so furchtbarer, weil sie mit dem vollständigen quälenden Bewußtsein des auf ihr lastenden Unheils verbunden ist. Und nun wünscht die Nymphe in dem namenlosen Wehe, in welches sie durch den bösen Zauber ebenso wohl wie durch die Gleichgültigkeit des Narcissus versetzt wird, wiederholt den Tod herbei, so daß ihre schließliche Verflüchtigung als die ersehnte Befreiung aus einem unerträglichen Zustande erscheint.

Wie hier die Luft immer als ein freies, gleichsam geistähnliches Element gefaßt ist, in das der Mensch aufgenommen werden kann, um aus den Banden irdischer Noth erlöst zu werden, so hat umgekehrt eine Umwandlung der menschlichen Gestalt in Thier, Pflanze oder Stein bei dem spanischen Dichter die Bedeutung einer dumpfen Sinneserstarrung, denn Verwandlungen in Wasser kommen bei ihm nicht vor. Sehr bezeichnend ist in dieser Hinsicht ein zu den oben besprochenen noch hinzutretendes Beispiel von Auflösung in Luft, welches noch nicht genannt wurde, weil es nur durch den Gegensatz zu einer damit verbundenen Verwandlung andrer Art seine richtige Beleuchtung erhält. In *Apolo y Climene* hat Calderon das Liebesverhältniß des Apollo und der Klymene zur Darstellung gebracht, das, da darüber von den alten Schriftstellern nichts Näheres berichtet wird, der eigenen Erfindung den weitesten Spielraum bot, und darein den Mythus von Zephyrus *) und Flora (nach

*) Zephyrus ist mit seinem leichten, luftigen Wesen überhaupt eine Lieblingsgestalt des Dichters, die er gern überall anbringt, wo es angeht. Wie er ihn hier als Liebhaber der Flora einführt, die zuletzt mit ihm gemeinsam in Luft sich verflüchtigt, wie er in ***Zelos aun del aire matan*** die Namensähnlichkeit benutzt, um aus dem schönen Jäger Cephalus durch Verwandlung den Zephyrus werden zu lassen (wobei an einen Einfluß des Mythus von Cephalus Entführung durch Aurora wohl schwerlich zu denken ist), so macht er auch in ***Eco y Narciso*** (**II, 278 K; II, 579 H**) statt des Flußgottes Cephisus diesen Windgott oder vielmehr einen gleichnamigen Sohn desselben zum Vater des Narcissus. Dabei bot sich dem Calderon offenbar eine Notiz des Boccatius als Anhaltspunkt dar, woran man sehen kann, wie er, auch wo ihm Ovid als unmittelbare Quelle diente, doch nicht jede Benutzung der italienischen Mythologen vermied. Jener berichtet nämlich (**de geneal. d. l. VII, c. 58**) nach Augustinus und Lactantius, der Flußgott Cephisus habe durchaus in Abhängigkeit von dem Windgotte Zephyrus gestanden, durch diesen allein habe seine Umgebung gesunde Luft erhalten und der Tod desselben habe den Cephisus ganz niedergeworfen.

Ovid Fasti V, 195 ff.) so wie den von Klytie's Liebe zu dem Gotte (nach Ovid Metam. IV, 234 – 270) verflochten. Am Schlusse sucht Apollo seine Geliebte vor dem Zorne ihres Vaters zu schützen, indem er die Zeugen seines Einverständnisses mit ihr durch Verwandlung unschädlich macht; allein die verschiedenen Weisen, wie dies geschieht, sind bezeichnend. Zephyrus und Flora, die glücklichen Liebenden, werden gemeinsam in Luft aufgelöst und dadurch um so inniger verbunden, so daß diese Auflösung hier wiederum ihre günstige Bedeutung zeigt, wenn sie auch in diesem Falle nicht unmittelbar von schwerem Ungemach befreit; Klytie dagegen, die von wüthender Eifersucht über Apollo's Neigung zu Klymene gequält ist, wird zu einer Sonnenblume. Daß der innere Grund zu dieser Veränderung die sie verzehrende Leidenschaft ist, spricht sie selbst aus, indem sie sagt: „Die Klytie hat ihre Eifersucht in eine strohgelbe Blume der Sonne verwandelt, welche ihren Strahlen folgt." *) Die durch jene im Gemüthe hervorgerufene Erstarrung findet ihren Ausdruck in der Versenkung des ganzen Wesens in eine niedere Daseinssphäre, in die Pflanzenwelt, und so ist es immer, wo bei Calderon Verwandlungen in Naturgegenstände sich finden.

Begreiflicher Weise lag dieser Sinn der Verwandlung da am nächsten, wo die menschliche Gestalt mit der des Steines vertauscht wird, indem ein solcher Wechsel schon für das Alterthum selbst, das Fühllosigkeit als das Ethos des Steines ansah, das Symbol einer geistigen Verhärtung sein konnte. Auf diesem Gedanken beruht der Mythus von Iphis und Anararete, welchen Calderon in dem schon oben besprochenen Drama *La fiera, el rayo y la piedra* benutzt hat, indem er ihm zugleich an dem von der Bildsäule des Pygmalion, die durch die Liebe ihres Werkmeisters beseelt wird, einen be-

Uebrigens gereicht die danach von dem Dichter angebrachte Vertauschung keineswegs zum Nachtheil der Darstellung, denn sie bedingt für das Drama eine geheimnißvoll geisterhafte Entführung der Liriope durch die Lüfte, die ohne Vergleich zarter und anmuthiger ist als die rohe Gewalt, welche bei Ovid Metam. III, 342—344 der Flußgott der Nymphe zufügt.

*) II, 540 K; IV, 174 H: Que á Clicie Han convertido sus zelos En pajiza flor del sol, Que va sus rayos siguiendo. Aus dem von Ovid gemeinten Heliotropium macht Calderon die Sonnenblume, wohl um zugleich deren gelbe Farbe als eine Wirkung der Eifersucht erscheinen zu lassen.

deutungsvollen Gegensatz gab. Die Unempfindlichkeit der Anaxarete steigert sich in immer weiterer Entfernung von menschlichem Wesen und menschlichem Gefühl so weit, daß sie desselben zuletzt ganz verlustig geht und zu hartem Stein wird, wobei der Dichter bestrebt gewesen ist, in den letzten von ihr gesprochenen Worten (II, 209 K; II, 508 H) die fortschreitende Betäubung, die sich ihrer bemächtigt, kunstvoll auszudrücken. Wie indessen für den Standpunkt der alten Mythenwelt Versteinerung keineswegs immer die Folge harter Fühllosigkeit zu sein braucht, sondern auch aus ihrem extremen Gegentheil hervorgehen kann, wovon der Mythus von Niobe ein einleuchtendes Beispiel bietet, so wird ein andermal bei Calderon diese Art von Erstarrung ebenso gut wie die Erstarrung zur Pflanze auch durch das ertödtende Uebermaaß der Leidenschaft herbeigeführt. In dem Drama *El golfo de las Sirenas*, welches die Abenteuer des Ulysses nach seiner Abfahrt von der Circe zum Gegenstande hat, erscheinen Scylla und Charybdis als mit zauberischer Kraft ausgestattete Jungfrauen, die durch den Widerstand, welchen Ulysses ihren Lockungen entgegensetzt, zur höchsten Wuth entflammt werden und vermöge derselben sich in das Meer stürzen und in Felsen verwandeln.

In solchen Fällen ist das Wesentliche immer das, daß ein unnatürlicher, dem eigenthümlich Menschlichen feindlicher Zustand die höheren Kräfte mit immer festeren Banden umschlingt und das selbstständige Geistesleben vernichtet, es mag nun der Grad der dadurch herbeigeführten Erstarrung ein größerer oder geringerer sein, denn wenigstens die Verwandlung in eine Pflanze und die Verwandlung in Stein unterscheiden sich in dieser Hinsicht bei dem spanischen Dichter durchaus nur quantitativ. Das Versinken in das Pflanzenleben in diesem Sinne zu behandeln bot der Mythus von Narcissus, den er zum Vorwurfe des schon erwähnten Drama's *Eco y Narciso* gewählt hat, den einfachsten Anlaß. Zwar beruhte auch dieser Mythus seiner ursprünglichen Bedeutung nach gewiß auf nichts Anderem als auf dem Eindrucke stolzer Selbstgefälligkeit, den die Narcissusblume macht, allein es lag doch hierbei gerade besonders nahe, die Selbstliebe des schönen Jünglings unter dem Gesichtspunkte eines unnatürlichen Verlassens des rein Menschlichen, ähnlich wie die kalte

Unempfindlichkeit der Anaxarete, zu betrachten. So hat sie Calderon in dem genannten Stücke gefaßt, indem er den Narcissus als durch ein feindliches Geschick in eine immer tiefer gehende innere Vereinsamung verstrickt darstellt, welche zuletzt jenen Ausgang nimmt. Durch ein Orakel geschreckt, hat ihn seine Mutter Liriope in vollständiger Entfernung von aller menschlichen Gemeinschaft auferzogen und so diese Vereinsamung hervorgerufen; darauf stört sie in thörichter Verblendung durch ihren Zauber die Liebe zu Echo, welche ihn der Menschheit hätte wiedergeben können, und treibt ihn dadurch dem erstarrenden Verschließen in sich zu. Fast noch deutlicher zeigt sich die gleiche Auffassung des Werdens zur Pflanze an der Art, wie der Dichter in *El laurel de Apolo* den Mythus von Daphne behandelt hat. Freilich schließt er sich darin, was den äußeren Hergang betrifft, sehr eng an die Erzählung Ovids Metam. I, 452—567 an und läßt demgemäß die schöne Nymphe ihren Vater Peneus um Schutz ihrer Ehre gegen die Verfolgungen Apollo's bitten, worauf dieser sie zu einem Lorbeerbaume macht. Somit könnte es auf den ersten Blick scheinen, als habe diese Verwandlung eine günstige Bedeutung; allein genauer betrachtet ist auch sie im Sinne des Dichters nur die durch Zauberwirkung herbeigeführte letzte Stufe einer allmählich fortschreitenden inneren Herzenserkaltung. Schon bevor Apollo sie kennen lernt, behandelt Daphne zwei Schäfer, welche ihr Leben gerettet haben, mit unnatürlicher Grausamkeit, indem sie dem einen von ihnen, der keine Empfindung für sie hat, aufgiebt, Liebe zu heucheln, dem andern, der sie inbrünstig liebt, sich gegen sie gleichgültig zu stellen, und davon ihren Dank abhängig macht. Darauf wird sie von den Bewohnern der Gegend auserlesen, in ihrem Namen den über den Drachen Pytho siegreichen Apollo festlich zu bekränzen, aber in dem Moment, in dem alle Andern des höchsten Jubels voll sind, bemächtigt sich ihrer eine innere Eiseskälte, so daß sie den Auftrag nicht ausführen kann. Der durch die entgegengesetzt wirkenden Pfeile Cupido's (wie bei Ovid I, 472) geübte Zauber, durch den ihr der Pfeil des Hasses zufliegt, steigert jene Kälte noch: der Anblick Apollo's flößt ihr unheimlich banges Grauen ein, sie flieht die Gemeinschaft der Menschen, und so findet die

schwere Lähmung ihres Gemüthslebens endlich ihren sinnlichen Ausdruck in der Erstarrung zur Pflanze. Wie bei Klytie in *Apolo y Climene* die wilde Leidenschaft der Eifersucht die Umwandlung verursacht, ist schon früher erwähnt worden; man sieht daran, daß auch bei dem Uebergang in die Pflanzenwelt ganz wie bei dem in Stein das Uebermaaß der Empfindung dem Gegentheil derselben in seinen Folgen gleich steht. Eben dahin gehört auch die Verwandlung der Mutter und der Schwestern Phaethon's in Pappeln am Schlusse von *El hijo del Sol*, *Faeton*, eine Verwandlung, welche indessen ausnahmsweise sehr äußerlich behandelt ist, indem sie durch nichts vorbereitet und nur durch die Wirkung des plötzlichen Schreckens herbeigeführt wird *).

Was den Uebergang des Menschenlebens in das Thierleben betrifft, so ist in Hinsicht auf diesen zunächst ein in Calderon's mythologischen Dramen zweimal wiederkehrender Begriff in das Auge zu fassen, in dem der erste und leiseste Anfang des Verlustes menschlichen Daseins sich ausdrückt, der aber gerade deshalb auf den Sinn, in welchem Calderon diesen Verlust überhaupt faßt, ein Licht zu werfen geeignet ist, der Begriff der fiera. Es wird damit ein menschliches Wesen bezeichnet, dem durch Verwilderung der reine Adel menschlichen Aussehens genommen ist, ohne daß es deshalb wirklich die Gestalt des Menschen eingebüßt hat und von dem menschlichen Geschlechte durch eine unübersteigliche Kluft getrennt wird, etwa vergleichbar den Waldmenschen der mittelalterlichen Sage. In *La fiera, el rayo y la piedra* ist Irifile durch die vollständige Entfernung von menschlicher Gemeinschaft, in welcher sie von ihrem Pflegevater auferzogen wurde, in diesen Zustand versetzt worden, gelangt aber durch die Wirkung des Anteros wieder zu reiner Menschheit; in *Zelos aun del aire matan* wird Herostratus durch den Zorn Diana's dahin gebracht, daß er die tiefste Einsamkeit sucht und dort in gleicher Weise verwildert. Zwar handelt es sich in diesen

*) Das Aufsprießen einer Blume aus dem Blute des todten Adonis, das bei Calderon am Schlusse von *La purpura de la rosa* vorkommt, ist zu diesen Umgestaltungen Lebender in Pflanzen ebenso wenig zu rechnen, als die Seelenwanderungslehre alter Philosophen mit den mythischen Verwandlungen etwas zu thun hat.

Fällen durchaus nicht um eine Verwandlung im engeren Sinne, allein daß sie doch als einer solchen verwandt betrachtet werden, zeigt die komische Partie des zuletzt genannten Stückes, welche, wie dies so häufig bei Calderon der Fall ist, zu der ernsten in dem Verhältniß eines parodirenden Gegensatzes steht und gerade deshalb dienen kann, deren Bedeutung aufzuhellen. Wie dieses zu fassen ist, lehrt in leicht sich bietender Analogie *El laurel de Apolo*, worin die Verwandlung der Daphne ihr komisches Gegenbild daran findet, daß der Gracioso des Stückes von Apollo zeitweise zu einem Baume gemacht wird, dabei aber Bewußtsein und Sprache behält, weil er dem Gotte als Kundschafter dienen soll. Ganz ebenso wird in *Zelos aun del aire matan* der Gracioso durch Diana's Zaubermacht vorübergehend zu einem Thiere von immer wechselnder Gestalt mit Bewahrung seines menschlichen Bewußtseins. Nur dadurch erhält dies Sinn und Beziehung, daß es der mit Herostratus vorgehenden Veränderung entspricht, diese also als einem Uebergange in das Thierleben ähnlich betrachtet wird, und zwar ist die letztere äußerlich geringfügiger, innerlich aber schwerer als die, welche der Gracioso erleidet. Demnach läßt der Dichter mit der beschriebenen Daseinsform als der leisesten Abstufung jene Einbuße an menschlichem Wesen beginnen, als deren höhere Grade bei ihm die eigentliche Verwandlung in Thiere, die betäubende Erstarrung in das Pflanzendasein und die vollständige Versteinerung erscheinen. Allerdings kommt bei ihm Verwandlung in Thiere im engeren Sinne, abgesehen von der eben erwähnten komischen Anwendung, nur in einem Stücke vor, aber in diesem in um so vollständigerer Durchführung, indem sie nicht allein doppelt abgestuft auftritt, sondern auch namentlich gegenüber der in Pflanzen ein bestimmtes Verhältniß einnimmt. Es ist dies das Drama, dessen Titel A. W. v. Schlegel minder glücklich übersetzt hat als seinen Text, indem er es „Ueber allen Zauber Liebe" nannte, während sein wahrer Name ist „Der größte Zauber ist Liebe" (*El mayor encanto amor*). Der Gegenstand desselben ist der Aufenthalt des Ulysses bei Circe, und dabei kommt nicht allein die durch einen Zaubertrank bewirkte zeitweilige Verwandlung von Ulysses Gefährten in verschie-

denartige Thiere *) zur Darstellung, sondern es wird auch die ganze Fülle von Circe's Zauberkünsten vor den Augen der Zuschauer entwickelt, damit um so einleuchtender hervortrete, wie sie alle gegen den höheren Zauber der Liebe nur ohnmächtig sind. Jener Trank führt das Uebergehen der Ankömmlinge in die Thiergestalt in Folge einer magischen Umnachtung des Sinnes herbei, welche bei der durch Ulysses erzwungenen Wiederkehr des früheren Zustandes einer seiner Genossen als eine Betäubung (letargo), ein anderer als einen Wahnsinn (frenesi) bezeichnet, während ein dritter geträumt zu haben meint **). Antistes, der selbst dem Zaubertranke entronnen, aber Zeuge des den Anderen Widerfahrenen gewesen ist, spricht die Vereinigung geistiger und körperlicher Verwandlung, welche er an ihnen beobachtet hat, mit den Worten aus:

So von dem, was sie gewesen,
Wurden ihre Sinn' entrücket,
Daß die Trunkenheit nicht bloß
Die Besinnung hielt umdüstert
Als den geist'gen Theil des Wesens,
Sondern auch der Körper spürt' es,
Indem nach und nach erlöschend
Die zum Ebenmaaß gefügten
Glieder die Gestalt vertauschten.

Auch hier hat dieser traurige Gestaltenwechsel sein komisches Gegenbild an dem Schicksale des Gracioso's Clarin, den die durch ihn gereizte Zauberin für einige Zeit zu einem Affen macht, der aber dadurch nur die menschliche Gestalt und die Fähigkeit, sich Andern verständlich zu machen, verliert, während ihm das Bewußtsein und mit ihm die Möglichkeit des Selbstgesprächs bleibt. Da nach

*) Selbst hier scheint sich Calderon an Boccatius (de geneal. d. l. IV, c. 14) und Natalis Comes (l. VI, c. 6) zu halten, welche nicht, wie Homer, Schweine, sondern Thiere im Allgemeinen nennen; doch konnte bei ihm wohl das poetische Interesse mitwirken, die Beschreibung der Verwandlung der Gefährten und die Darstellung ihrer Rückkehr in die menschliche Gestalt durch die Verschiedenheit der Thiere um so mannigfaltiger zu machen.

**) I, 285 K; I, 393 H. Sehr bezeichnend ist hier der Gegensatz gegen die Darstellung in der Odyssee, nach welcher einzig die körperliche Gestalt verändert wird: *αὐτὰρ νοῦς ἦν ἔμπεδος, ὡς τὸ πάρος περ*, wie es daselbst X, 240 heißt.

der feststehenden Convenienz der spanischen Bühne ein Gracioso eine durchaus ungeeignete Figur gewesen wäre, um an ihr den tieferen geistigen Proceß innerer Umwandlung zur Darstellung zu bringen, so bleibt bei diesem ganz wie bei dem Gracioso in *El laurel de Apolo* und dem in *Zelos aun del aire matan*, von welchen früher die Rede war, die Verwandlung nur eine äußerliche. Aber eine derartige äußerliche Verwandlung läßt sich zugleich als ein leichterer Grad von Versenkung in eine niedere Sphäre gegenüber dem mit Lähmung der höheren Kräfte verbundenen wirklichen Uebergange in das Thierleben betrachten und hat in sofern ihr besonderes Interesse, während andrerseits das Hinabstoßen in die Pflanzenwelt als ein schwererer erscheint, und da auch das letztere in dem Drama zur Anwendung kommt, so entfalten sich gerade diese verschiedenen Abstufungen hier in reicher Mannigfaltigkeit. Daß die Zauberin Fremde, die auf ihrer Insel ankommen, nicht allein zu Thieren, sondern viele von ihnen auch zu Bäumen werden läßt, wird mehrfach erwähnt; ein Beispiel von einer Verwandlung der letzteren Art aber spielt in der Handlung des Drama's selbst eine Rolle und giebt zugleich Gelegenheit, das Unterscheidende derselben von der nächst leichteren Stufe auszusprechen. Circe hat Lysidas und Flerida, die ihrem Verbote zuwider ein Liebesverständniß unterhalten hatten, zur Strafe zu Bäumen gemacht, giebt ihnen aber auf Ulysses Bitte ihr menschliches Wesen zurück: darauf erwachen Beide wie aus einem betäubenden Schlafe und schildern in zwei schönen Sonetten, wie die Erstarrung, in der sie sich befunden, zwar alle ihre Sinne gefangen gehalten, aber die Kraft der Liebe in ihnen nicht gebrochen habe. Die Beschreibung, welche sie bei diesem Anlasse von ihrem vergangenen Zustande geben, ist um so bedeutsamer, weil Flerida darin die völlige Dumpfheit des Pflanzenlebens, welches dem Menschen neben den höheren geistigen Kräften auch die Kräfte der Empfindung raubt, mit der geringeren Dumpfheit des Thierlebens, welchem bloß die ersteren fehlen, unmittelbar vergleicht. Erweitert man diese Vergleichung und die ihr zu Grunde liegende Betrachtung beider Arten von Verwandlung durch die sehr naheliegende Consequenz, daß der Uebergang in Stein eine noch schwerere Ver-

nichtung des eigenthümlich menschlichen Seins in sich schließen muß, und nimmt man hinzu, daß bei einer so bestimmt festgehaltenen Auffassung des Versenkens in niedere Daseinssphären sich das Hinaufziehen in die höheren Regionen der Luft sehr leicht, ja fast nothwendig als Gegensatz dazu bot, so erkennt man in ihr den Kern des selbstgeschaffenen Systems, nach welchem Calderon die Verwandlungen behandelte, und es mögen darum zur volleren Beleuchtung des über dieses System Gesagten die Sonette des Lysidas und der Flerida hier am Schlusse eine Stelle finden.

Lysidas.

Dumpf das Gemüth, des Geistes Kraft verglommen,
Die Vernunft blind, gefesselt das Besinnen,
Das Herz ohnmächtig und betäubt die Sinnen,
Die Zunge stumm, der Athem bang beklommen;
Verstand, Gedächtniß, Wille ganz verschwommen,
War ich lebend'ge Leich' im Stamm da drinnen.
Du nahmst mir das Gefühl durch dein Beginnen:
Warum hast du nicht auch den Schmerz genommen?
War Flerida zu lieben, ach! Verbrechen:
Ich leb' in ihr; so lang' ich mein geblieben,
Strebst du umsonst der Triebe Macht zu brechen.
Glaub' nicht, ich wisse, weil ich Baum war, (lieben
Doch selbst die Bäume) mein Gestirn zu schwächen:
Du, obwohl weiser, wirst durch deins getrieben.

Flerida.

Ein sprossend, sinnlich und vernünftig Leben
Läßt Himmelsgunst im Menschen sich verbinden;
Im muntern Thier nur Sprossen und Empfinden;
Dem Baum, der Blum' ist Wachsthum nur gegeben.
Drei Seelen sind's: ließ nun dein feindlich Streben
Zwei, weil ich Lysidas geliebt, mir schwinden,
So willst du deß vergeblich mich entbinden.
Denn noch als Baum bleibt Seele mir zum Leben.

Nicht alle Liebe konnt' in mir behaupten
Das Theil, so du gewollt, daß übrig bliebe,
Jedoch, was nur die stillern Kräft' erlaubten.
Zum Baum verwandelt, wandl' ich nicht die Triebe,
Wenn Zauber nicht die Seele ganz mir raubten,
So raubst du auch nicht meine ganze Liebe.

Bonn.

Leopold Schmidt.